ANNALI

DEL

TEATRO ITALIANO

Vol II.

1921

Industrie Grafiche A. Nicola & C. — Milano-Varese. - VIII - 1923.

ANNALI

DEL

TEATRO ITALIANO

VOLUME SECONDO

1921

AGGIUNTE E CORREZIONI
AL VOLUME I

IL TEATRO STRANIERO IN ITALIA
DAL 1901 AL 1920

1921
LA MUSICA E LA LIRICA

LA DRAMMATICA

L'OPERETTA, LA RIVISTA
E LA VARIETÀ

OPERE ED ARTISTI

LA CRITICA

INDUSTRIE GRAFICHE AMEDEO NICOLA & C.
CAMPO LODIGIANO, 3
MILANO 1923

ANNALI DEL TEATRO ITALIANO

FONDATI DA EDOARDO CHIERICHETTI

DIRETTI DA MARIO FERRIGNI

REDATTI

PER LA MUSICA DA	PER LA DRAMMATICA DA	PER L'OPERETTA DA
Giulio M. Ciampelli **Arnaldo Bonaventura**	**Cesare Levi** **Mario Ferrigni** **Celso Salvini** **Carlo Lari**	**Umberto Romanelli**

CON LA COLLABORAZIONE DI

A. M. Guazzoni, A. D'Agostino, Luciano Ramo, Gino Valori, Mario Nunes-Vais

e con riferimento alla critica nei principali giornali quotidiani d'Italia o, per graziosa concessione degli autori per la riproduzione integrale o parziale di articoli, di F. B. Pratella, A. Gasco, G. Barini, A. Manzutto, C. E. Croce, M. Bogheri, per la Musica: di Eugenio Checchi, Renato Simoni, Silvio D'Amico, Adriano Tilgher, Gigi Michelotti, Saverio Procida, Riccardo Forster, Gino Rocca, Marco Ramperti, Giovanni Bellezza, per la Drammatica.

Dobbiamo pure ringraziare per le nòtizie forniteci i signori : Comm. Clausetti, Albinati, Pavan, per la Casa Ricordi ; Avv. Barduzzi e M.° Farinelli per la Casa Sonzogno; il Comm. Lusardi, il Sig. Egisto Tromben, per la Lirica; il Comm. Alessandro Varaldo e il Gr. Uff. Dario Niccodemi; l'Avv. Paolo Giordani, Luigi Bevacqua Lombardo, Enrico Polese Santarnecchi, Gallieno Sininberghi.

Per la illustrazione ringraziamo le Case Badodi, Varischi e Artico, Caminada, De Marchi, Sommariva, Dell'Armi, Vettori, Schemboche; e il Rag. Chierichetti per il materiale fornitoci del *Corriere del Teatro.*

GLI ANNALI.

INDICE DEL VOLUME

PARTE TERZA.

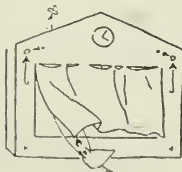
I BURATTINI E LE MARIONETTE.

PARTE QUARTA.

LA DRAMMATICA.

PARTE QUINTA.

L'OPERETTA E LA RIVISTA.



ERRATA-CORRIGE

Degli errori materiali di stampa che il buon senso corregge da sè, chiediamo venia al lettore. Di alcuni che possono generare errori sostanziali notiamo la correzione.

A pag 126 sotto il ritratto leggasi: Graziella *Pareto* e non Paulo.

A pag. 233, seconda colonna, nel titolo leggasi il nome *Bucciolini*, e non Buccolini.

A pag. 380, nell' elenco della Compagnia Ninchi, anzichè Muchi, leggasi *Ninchi Carlo*.

A pag. 387 in titolo leggasi 1920-21 e non 1900-21.

L'Elenco artistico della Compagnia di Amedeo Chiantoni trovasi a pag. 404 anzichè a pag. 377.

Quanto a un Rammendatore che è a pag. 432, è superfluo avvertire che si tratta di un *Rammentatore*

AVVERTENZE

Con questo volume gli **Annali del Teatro Italiano** *sono al corrente della produzione teatrale italiana e straniera (rappresentata in Italia) dal 1901 al 1921.*

Dal 1922 in avanti, vi sarà da registrare per ogni volume la produzione di una sola annata. Ciò alleggerirà tanto il nostro compito che ci riserviamo di recare al lavoro tutti quei miglioramenti che l'enormità di questa prima impresa ci ha impedito di curare. E ci auguriamo che la pubblicazione dei volumi che seguiranno avvenga regolarmente in modo da non accumulare materia di cronaca di più di un anno.

Maggiore difficoltà han recato alla compilazione di questo volume le straordinarie vicende del teatro nel 1921, in considerazione delle quali abbiamo ancora rinviato la nota della Vita Economica del Teatro, *alla quale offrirà miglior base di osservazioni la cronaca dell'anno stesso. Di essa, già predisposta nella parte documentaria, avremo particolare cura nel volume III.*

*L'anno 1921 ha avuto anche per dolorosa caratteristica la acutissima crisi dell'*Arte Muta *come produzione nazionale: e il rinvio della parte ad essa relativa non è purtroppo che una necessità, per la quasi assoluta mancanza di materia di cronaca.*

Noi crediamo che l'utilità di questa pubblicazione sarà sempre più sensibile, e sentita, via via che l'opera proseguirà, regolarmente, per quanto riguarda la cronistoria. E per quanto riguarda la critica, la sua utilità si manifesterà pure quando presso gli studiosi si sarà accreditata come fonte di notizie esatte e attendibili.

* * *

Il presente volume è composto come segue:

La Parte Prima anzichè un capitolo di carattere generale come era stato prestabilito nel vol. I, comprende le Aggiunte, Correzioni e Appendici al vol. I, *cioè le notizie complementari della cronistoria del ventennio 1901-1920: le più*

importanti di esse sono **La Letteratura Musicale,** *saggio biografico di grande interesse, e il* **Teatro Straniero** *(lirico, drammatico, operettistico)* ***in Italia.***

Integrato così il vol. I, questo vol. II comprende la cronistoria dell'annata 1921, ma con tale ampiezza da assumere una eccezionale importanza critica.

Mentre il vol. I conteneva i cenni biografici degli Autori — lirici, drammatici e d'operetta — questo contiene le notizie degli Artisti. È nostro intendimento di integrare e tenere al corrente nei volumi che seguiranno di pari passo, le notizie biografiche degli uni e degli altri.

M. F.

Per comunicazione di notizie si prega indirizzare: **Annali del Teatro,** *Via dell'Orso, 8* – MILANO.

VOLUME SECONDO

PARTE PRIMA

AGGIUNTE, CORREZIONI e APPENDICI

AL VOLUME PRIMO

(1901-1920)

Aggiunte e Correzioni

al Volume Primo

È stata discussa fra i bibliografi e i tipografi la questione se si debba, o no, comprendere nei volumi l'*errata corrige*. A noi sembra che quando si è commesso o lasciato passare un errore, il meno che si possa fare sia di correggerlo il più presto possibile. E seguendo questo criterio iniziamo questo volume con le *aggiunte e correzioni* al precedente.

Notizie omesse o sfuggite trovano qui indicato il luogo al quale debbono essere rinviate. Errori di redazione hanno qui la loro correzione. E anche alcuni errori di stampa, che alterano la sostanza della notizia. Ne rimangono ancora molti affidati alla pazienza del lettore: e sono i piccoli errori di cui è evidente la correzione. Sono mende, queste, che non dovrebbero esserci: ma purtroppo la buona volontà e la diligenza dei revisori e dei tipografi non sono mai sufficienti ad eliminarli.

In questa parte, seguiamo la partizione esatta del volume I: la quale, ancorchè imperfetta seguiamo e seguiremo per non produrre, con modificazioni, nuove occasioni di errore o di confusione.

Aggiunte alla Parte I: « Dante e il Teatro »

Nella indicazione bibliografica che segue il capitolo *Dante e il Teatro*, Cesare Levi mi ha segnalato molte lacune: l'osservazione è giusta ma è anche vero che io non detti una bibliografia ma una indicazione su le fonti del capitolo stesso, per notizia e giustificazione: come è detto nella Nota a pagina 22. Su questo argomento assai speciale una bibliografia non esiste ancora: sarà opportuno e utile tentarla, ma non era nelle mie intenzioni; non è, ora, nei miei mezzi.

Altre lacune sono nell'elenco delle Opere teatrali d'argomento Dantesco, e queste vanno colmate, si aggiungano le seguenti:

FRANCESCA DA RIMINI:

tragedia di Luigi Bellacchi (Senese), Siena, 1824.

— di Ulivo Bucchi (pisano), 1813.

— Caro Core, 1902.

LANCIOTTO MALATESTA

tragedia di Gerolamo Casoretti. Venezia 1858.

FRANCESCA DA RIMINI

tragedia di Tommaso Sgricci. 1819

— di Achille Castagnoli. Firenze, Ed. Lemonnier, 1841.

di Francesco Salfi, Firenze, 1830

di Luigi Cicconi, Firenze, 1830.

di Francesco Pacchiani, Firenze 1900. (v. in Martini, *Simpatie*).

Il melodramma di Felice Romani e per la musica di Quilici, Venezia, Ed. Parise, 1823.

Altre opere d'argomento dantesco ma di genere speciale:

Parodie della Francesca, lo stesso Levi me ne ha segnalate sette di cui due traduzioni in dialetto piemontese e romanesco. E' da osservare che non sono veramente parodie di argomento Dantesco, ma parodie di teatro dantesco: e più che ispirate dall'opera Dantesca sono ispirate dalle sue derivazioni teatrali. Tuttavia anche questa singolare parte dell'argomento meriterebbe uno studio e potrà essere fatto — anzi è stato fatto — nell'articolo *Dante dramatis persona*, dello stesso Cesare Levi in Archivio storico Italiano (1921).

E' parodia Dantesca per esempio *La Divina Rivista*, una rivista apparsa il 6 novembre 1921 a Milano, ma è di argomento teatrale la *Francesca da Rimini*, di Antonio Petito, Napoli, 1867: quella di Francesco Marchetti, Milano, 1875; di Francesco Cristofori, Bologna 1872.

Per quanto riguarda Dante, commemorato nel Teatro, nel 1921, rinviamo ad altra parte di questo volume. (Vedi Notiziario).

m. f.)

Aggiunte e correzioni alla Parte II: Musica e Lirica

(dal 1901 al 1920)

All'elenco delle opere italiane più notevoli rappresentate dal 1901 al 1919 (v. Annali, vol. I, pagg. 49 e segg.), vanno aggiunte queste:

1901 - *Chopin*, di G. Orefice - Milano (T. Lirico), 25 novembre.

1902 - *Graziella*, di A. Soffredini - Pavia (T. Guidi), (?).

1903 - *Storia d'amore*, di S. Samara - Milano (T. Lirico), 17 novembre.

1904 - *David*, di A. Galli - Milano (T. Lirico), 12 novembre.

1905 - *Le Eumènidi*, di F. Guglielmi - Treviso (T. Sociale), ottobre.

— *Mademoiselle de Belle-Isle*, di Spiro Samara - Firenze (T. Verdi), 9 novembre.

1908 - *Rhêa*, dello stesso - Firenze (T. Verdi), 11 aprile.

— *Fasma*, di P. La Rotella - Milano (T. Dal Verme), 28 novembre.

1910 - *Mese Mariano*, di U. Giordano - Palermo (T. Massimo), 17 marzo.

Margherita, di A. Bruggemann - Milano (T. Scala), 18 aprile.

— *Al mulino*, di L. Cassone - Torino (T. Vitt. Emanuele), 17 novembre.

— *Fauno*, di L. Pavanelli - Milano (T. Dal Verme), (?)

— *La Favola di Helga*, di F. Santoliquido Milano (T. Dal Verme), (?)

1911 - *Morgana*, di R. De Miero - Torino (Regio), 16 febbraio.

Fior di neve, di L. Filiasi - Milano (Scala), 1 aprile.

— *Esrelia*, di I. Robbiani - Roma (Costanzi), 27 novembre.

1913 - *Ugual fortuna*, di U. Tommasini - Roma (Costanzi), 20 febbraio.

— *La leggenda delle sette torri*, di A. Gasco - Roma (Costanzi), 4 marzo.

— *L'Arabesca*, di D. Monleone - Roma (Costanzi), 11 marzo.

— *Il Santo*, di U. Pacchierotti - Torino (Regio), 15 marzo.

1914 - *Finlandia*, di E. Fracassi - Torino (Regio), 25 marzo.

1915 - *Il miracolo*, di G. Laccetti - Napoli (S. Carlo), febbraio.

Una Tragedia Fiorentina, di M. Mariotti - Roma (Costanzi), 3 aprile.

— *Fedra*, di R. Romani, ivi, stessa data.

1916 - *Maria sul monte*, di P. Riccitelli Milano (T. Lirico), 8 luglio.

— *Fatma*, di T. Schenardi - Roma (Costanzi), 14 ottobre.

1917 - *Bufera d'Amore*, di E. Poggi - Roma (Costanzi), 14 ottobre.

1918 - *Uraria*, di A. Favara - Milano (Scala), 10 (?) dicembre.

ERRATA CORRIGE

Musica e Lirica - Volume Primo.

A pag. 40, col. 2.ª, riga sestultima, invece di *auctono* si legga *autoctono*.

A pag. 41, col. 1.ª, riga 33, invece di *Na* si legga *Ma*.

A pag. 41, col. 2.ª, riga 33, invece di *sommersi* si legga *sommessi*.

A pag. 43, col. 1.ª, riga 3, invece di *Operto* si legga *Oberto*.

A pag. 43, col. 1.ª, righe 25-26, invece di *Machbeth* si legga *Macbeth*.

A pag. 47, col. 2.ª, riga terzultima, invece di *operettistica* si legga *operistica*.

A pag. 47, col. 2.a, riga penultima, invece di 1805 si legga 1905.

A pag. 51, col. 2.a, riga 40, invece di *E. Orefice* si legga *G. Orefice*.

A pag. 64, col. 2.a, riga 2, invece di *Zetti* si legga *Zeetti*.

A pag. 66, col. 1.a, righe 14, 15, 17 e 20, invece di *Tagliani* si legga *Togliani*.

A pag. 66, col. 2.a, riga 4?, invece di *Saro* si legga *Sari*.

A pag. 67, col. 1.a, riga 39, invece di *Lohenbrin* si legga *Lohengrin*.

A pag. 71, col. 2.a, riga 25, invece di *Lella* si legga *Lolla*.

A pag. 74, col. 1.a, righe 30, 31, invece di *Lazia* si legga *Labia*.

A pag. 82, col. 1.a, riga 14, invece di *rappresentato* si legga *rappresentato*.

Ivi, ivi, invece di *tradotta* si legga *tradotto*.

A pag. 83, col. 1.a, riga 23, invece di *Baron* si legga *Baroni*.

A pag. 86, col. 1.a, riga 5, invece di *Safonisba* si legga *Sofonisba*.

A pag. 96, col. 1.a, riga 39, invece di *nel '76 fu...* si legga *nel '76 fu*.

A pag. 97, col. 2.a, riga 22, invece di *Paladino*, si legga *Saladino*.

A pag. 101, col. 1.a, riga 24, invece di *che, che à su questa* si legga *che, à su questa*.

A pag. 103, col. 1.a, riga 17, invece di *l'ànno davanti a sè* si legga *ànno davanti a sè*.

A pag. 104, col. 2.a, riga 30, invece di *del* si legga *dal*.

A pag. 307, col. 2.a, riga 2, invece di *Sanice* si legga *Salice*.

A pag. 308, col. 1.a, riga 1, invece di *Idrikowski* si legga *Idzikowski*.

A pag. 308, col. 1.a, riga 6, invece di *princìpia* si legga *principio*.

A pag. 308, col. 2.a, riga 21, invece di *subio* si legga *subito*.

A pag. 308, col. 2.a, riga 41, invece di *ucidere* si legga *uccidere*.

A pag. 309, col. 2.a, riga 3, invece di *apprenti* si legga *apprenti*.

La Letteratura Musicale Italiana

dal 1901 al 1920 *

Gli studi della letteratura musicale o, come oggi dicesi, della Musicologia, un tempo tanto trascurati in Italia, si sono in questi ultimi anni notevolmente sviluppati anche fra noi e attirano oggi anche le più giovani e promettenti energie. Ne è derivato per natural conseguenza un indiscutibile elevamento della cultura, anche negli stessi compositori, i quali comprendono come oggi non sia più lecito, anche agli artisti creatori, ignorare la storia e l'estetica dell'arte loro. Nè deve tacersi che, mentre in pasasto i pochi che si occupavano di tali argomenti lo facevano assai superficialmente e con inadeguata preparazione, oggi invece i nostri musicologi si fanno apprezzare per la serietà delle indagini, per la profondità della cultura, per l'esattezza scientifica, pur senza incorrere in quelle pedanterie che rendono gravi e pesanti certi libri stranieri.

Troppo ardua impresa e, ad ogni modo, qui non possibile, sarebbe compilare una compiuta bibliografia di tutte le opere di letteratura musicale apparse in questo primo ventennio del secolo. Mi limiterò quindi ad un elenco delle principali tra esse, raggruppandole sotto i nomi dei rispettivi autori, sembrandomi utile, in questo caso, tale sistema, come quello che potrà valere a dare un'idea, se anche incompiuta, dell'attività e della produzione dei singoli. — Uscirebbe dal compito del bibliografo esprimer giudizî sul valore assoluto o relativo delle varie opere o fare una graduatoria

(*) Questa bibliografia comprende le opere edite fino a tutto il 1920. Sarà continuata.

della loro importanza, nè io, ad ogni modo, vorrei avventurarmi a trattare una materia tanto scabrosa. Nessun giudizio dunque intorno alle opere citate e adozione, pei rispettivi autori, di quell'ordine alfabetico che attribuisce soltanto alla sorte dell'iniziale il diritto di priorità nell'essere menzionati e che si suole adottare anche nei... manifesti teatrali ad evitare le suscettibilità dell'*irritabile genus*.

Desidero pertanto di scusarmi anticipatamente per tutte quelle omissioni che in lavori di questo genere sono pressochè inevitabili e nelle quali io potrò anche più facilmente incorrere, costretto come sono stato per questo, a valermi in molta parte della sola memoria. — Ed ecco senz'altro la bibliografia, limitata quasi esclusivamente ai libri ed opuscoli, fatta soltanto eccezione per alcuni importanti articoli apparsi su la *Rivista Musicale Italiana*, molti dei quali furono anche tirati a parte in Estratti.

ALALEONA D. — *Su Emilio de' Cavalieri, la Rappresentazione di Anima et di Corpo e alcune sue composizioni inedite.* (Firenze, ed. « La Nuova Musica », 1905).

Il cicalamento delle donne al bucato, di Alessandro Striggio. (« Riv. Mus. It. », XIII e XIV, 1905-06).

— *Studi su la storia dell'Oratorio Musicale in Italia.* (Torino, Bocca, 1908).

— *Le Laudi spirituali italiane e il loro rapporto coi canti profani.* (« Riv. Mus. It. », XVI, 1909).

— *I moderni orizzonti della tecnica musicale.* (Id., XVIII, 1911).

— *L'armonia modernissima: le tonalità neutre e l'arte di stupire.* (Id., XVIII, 1911).

ALBINATI G. — *Piccolo Dizionario di opere teatrali, oratori, cantate, ecc.* (Milano, Ricordi, 1912).

ANGELI (D') A. — *La musica ai tempi di Dante.* Cagliari, Tip. Un. Sarda, 1902).

— *Il melodramma nella « Gerusalemme liberata »* (Padova, Gallina).

— *Giuseppe Verdi.* (Modena, Formiggini, 1910).

ANGELIS (DE) A. — *L'Italia musicale d'oggi: dizionario dei musicisti.* (Roma, « Ausonia », 1918).

BALLADORI A. — *Importanza del canto corale.* (Milnao, Bertarelli, 1914).

— *L'arte musicale nella civiltà.* (Id.).

Giuseppe Verdi. (Milano, Riuniti Stab. Mus., 1911).

— *Vita e opere di Alessandra Nini.* (Milano, Bertarelli, 1906).

BARGAGNA A. — *Gli strumenti musicali raccolti nel Museo del R. Istituto « L. Cherubini di Firenze.* (Firenze, Tip. Domenicana, 1911).

BASTIANELLI G. — *Mascagni.* (Napoli, Ricciardi, 1910).

La crisi musicale europea. (Pistoia, Pagnini, 1912).

Musicisti d'oggi e di ieri. (Milano, Studio Editoriale Lomb., 1914).

— *Il « Parsifal » di Wagner.* (Firenze Gonnelli, 1914).

BENNATI N. — *Musicisti ferraresi.* (Ferrara, Zuppi, 1901).

BERENZI A. — *Di alcuni strumenti fabbricati da Gaspare da Salò ecc.* (Brescia Geroldi, 1906).

— *Di Gio-Paolo Maggini, celebre liutaio bresciano.* (Cremona, Unione Tip. Cremonese, 1907).

— *La patria del liutaio Gior. Paolo Maggini.* (Idem, 1907).

— *Vox clamantis pro Stradivario.* (Cremona, Stabilimento Tip. Provinciale, 1907).

— *Per Gerolamo Frescobaldi ecc.* (Idem, 1908).

BONAMICI D. — *Bibliografia delle cronistorie dei Teatri d'Italia.* (Livorno, Giusti 1905).

BONAVENTURA A. — *Storia della Musica.* (VI ediz. Livorno, Giusti, 192?).

Dante e la Musica. (Idem, 1904).

Elementi di estetica musicale. (II ediz., Idem, 1918).

— *I violinisti italiani moderni.* (Milano, Hoepli, 1906).

— *La musica nelle opere d'Orazio.* (Firenze, Franceschini, 1906).

— *Storia degli strumenti musicali.* (Livorno, Giusti, 1908).

— *La vita musicale in Toscana.* Firenze. Barbèra, 1909).

— *Gli autografi musicali di N. Paganini.* (Firenze, Olschki, 1910).

— *G. B. Pergolesi.* Roma, « Nuova Antologia », 1910).

— *Il mito d'Orfeo nella musica.* (Idem, 1910).

— *Niccolò Paganini.* (Modena, Formiggini, 1911).

— *Saggio storico sul Teatro Musicale Italiano.* (Livorno, Giusti, 1913).

— *Di un Codice Musicale Mediceo.* (Firenze, Olschki, 1913).

— *L'Amfiparnaso di Orazio Vecchi,* (Firenze Tipogr. Galileiana, 1914).

— *Il Borraccio e la musica.* (Torino, Bocca, 1914).

— *Storia e Letteratura musicale.* (Roma, Armani, 1914).

— *Le Maggiolate.* (Torino, Bocca, 1917).

— *Storia e Letteratura del Pianoforte.* (Livorno, Giusti, 1918).

— *La figura e l'arte di Giuseppe Verdi.* (Idem, 1919).

BOSSI E TEBALDINI. — *Storia dell'organo, costruzione ecc.* (II ediz., Milano, Carisch, 1919).

BRAGAGNOLO E BOTTAZZO. — *La vita di Giuseppe Verdi.* (Milano, Ricordi, 1905).

BUSTICO. — *Bibliografia delle storie e delle cronistorie dei teatri d'Italia.* (« Riv. Musicale Italiana », XXVI, 1919).

— *Il primo venticinquennio del Teatro Sociale di Novara.* (Novara, Cattaneo, 1919).

BUSTINI A. — *La Sinfonia in Italia.* (Roma, Roux e Viarengo, 1904).

CAMETTI A. — *Bellini a Roma.* (Roma, Tipografia della Pace, 1900).

— *Critiche e Satire teatrali romane del Settecento.* (Torino, Bocca, 1902).

— *Un nuovo documento delle origini di Giovanni Pierluigi da Palestrina.* (Idem, 1903).

— *Mozart a Roma.* (Unione Tip., 1907).

— *Donizetti a Roma.* (Torino, Bocca, 1907).

— *G. Frescobaldi a Roma.* (Idem, 1908).

— *Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali a Roma.* (Roma, Nuova Ant. 1911).

— *Alcuni documenti inediti su la vita di Luigi Rossi, compositore di musica.* (Lipsia, Breitkopf, 1912).

— *Chi era l'Hippolita cantatrice del Card. di Montalto.* (Idem, 1913).

— *Orazio Michi dell'Arpa.* (Torino, Bocca, 1914).

— *La Scuola dei Pueri Cantus di S. Luigi de' Francesi.* (Idem, 1915).

— *Nuovi contributi alle biografie di Maurizio e Felice Anerio.* (Idem, 1915).

— *Jacques de Pont e la sua canzone del Cald'Arrost.* (Idem, 1916).

— *La Torre di Nona ecc.* (Roma, Società di Storia Patria, 1916).

— *Primo contributo per una biografia di G. Carissimi.* (Torino, Bocca, 1917).

— *La musica teatrale a Roma cent'anni fa.* (Roma, Mannunzio, 1918).

— *I soci della Congregazione di S. Cecilia ecc.* (Idem, 1918).

— *Organi, Organisti ed Organari del Senato e popolo romano.* (Torino, Bocca, 1919).

CANEVAZZI G. — *Di tre melodrammi del Secolo* XVIII. (Modena, Unione Tip., 1904).

CAPRA M. — *Annuario generale del Musicista d'Italia.* (Torino, S. T. E. N., 1908).

— *Psiro-Fisiologia, Pianoforte, Tobia Mattay.* (Idem, 1920).

CASIMIRI R. — *G. Pierluigi da Palestrina.* (Roma, « Psalterium », 1918).

— *Il Codice 59 dell'Archivio Musicale Lateranense, Autografo di G. P. da Palestrina.* (Roma, Tip. Vaticana, 1919).

— *Orlando di Lasso.* (Roma, « Psalterium », 1920).

— *Ercole Bernabei.* (Idem, 1920).

CELANI S. — *Musica e musicisti in Roma.* (Torino, Bocca, 1915).

CELLESI L. — *Storia della più antica banda musicale senese.* (Siena, Lazzeri, 1906).

CENCIARINI A. — *Cronistoria del centenario Verdiano.* (Roma, « Musica », 1914).

— *L'Europa musicale contemporanea.* (Roma « Musica », 1916).

CERQUETELLI S. — *Una mostruosità artistica del teatro melodrammatico.* (Terni Tip. Economica, 1917).

CESARI G. — *Le origini del Madrigale Cinquecentesco.* (Torino, Bocca, 1910).

— *Giorgio Giulini, musicista.* (Idem, 1917).

— *Sei sonate notturne di Sammartini.* (Idem, 1917).

CHECCHI E. — *G. Verdi.* (Firenze, Barbèra 1901).

CHILESOTTI O. — *Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del Cinquecento.* (Torino, Bocca, 1902).

— *Le scale arabo-persiane e indù.* (Lipsia, Breitkopf, 1902).

— *L'evoluzione nella musica.* (Torino, Bocca, 1911).

— *Un po' di musica del passato.* (Idem, 1912).

— *Di Niccolò Vicentino ecc.* (Idem, 1912).

— *Jacomo Gorzanis.* (Idem, 1914).

— *Una canzone popolare nel 500.* (Idem, 1915).

— *« Toujurs bien » di Martini.* (Idem, 1916).

CIONINI. — *Teatri ed arte in Sassuolo.* (Modena, Forghieri, 1902).

CIVITA A. — *Ottavio Rinuccini e il sorgere del melodramma in Italia.* (Mantova, Manunzio, 1900).

CROCE B. — *I teatri di Napoli.* (II ediz. Bari, Laterza, 1916).

DAMERINI A. — *L'origine e lo svolgimento della Sinfonia.* (Pistoia, Pagnini, 1919).

DASSORI C. — *Opere ed operisti.* (Genova, Tip. Istituto Sordomuti, 1903).

DEPANIS G. — *I concerti popolari e il teatro Regio di Torino.* (Torino, S.T.E.N., 1915).

FANO G. A. — *Pensieri sulla musica* (Bologna, Beltrami, 1905).

— *Nella vita del ritmo.* (Napoli, Ricciardi, 1916).

FARA G. — *Musica popolare Sarda.* (Torino, Bocca, 1909).

— *Su uno strumento musicale sardo.* (Idem, 1914).

— *Genio e ingegno musicali: Rossini.* (Idem, 1915).

— *Dello zufolo pastorale in Sardegna.* (« Rivista Musicale Italiana, XXIII, 1916).

— *Giocattoli di musica rudimentale in Sardegna.* (Cagliari, Stab. Tip. Sardo, 1916).

— *Il pifaro y tamburillo in Sardegna.* (Idem, 1916).

— *Di alcuni costumi musicali nella Sardegna.* (« Riv. Mus. Ital. », XXV, 1918).

FASSINI. — *Il melodramma italiano a Londra nella prima metà del 700.* (Torino, Bocca, 1914).

FAUSTI. — *La cappella musicale del Duomo di Spoleto.* (Perugia, Unione Tip., 1916).

FEDELI C. — *Studi su la musica a Pisa.* Pisa, Mariotti, 1905).

FEDELI V. — *Un'opera sconosciuta del Pergolesi?* (Novara, Gaddi, 1910).

— *L'insegnamento della composizione negli Istituti Musicali.* (Novara, Gaddi, 1911).

— *La biblioteca del civico Istituto Musicale « Brera ».* (Novara, Miglio, 1912).

FERRARIA. — *La ginnastica ritmica.* (Torino, Lattes, 1910).

FERRETTI D. — *Il Cod. Palatino Parmense 286 ecc.* (Parma, Orsatti, 1913).

FERRETTI L. — *Fra Serafino Razzi.* (Firenze, 1903).

FERRETTI P. M. — *Il « Cursus metricus » e il ritmo delle melodie Gregoriane.* (Roma, Tip. del Senato, 1913).

FERRETTINI E. — *Uno sguardo al passato del Teatro Regio.* (Torino, Stuglio, 1906).

— *Cristoforo Gluck.* (Torino, « La Riforma Musicale », 1914).

FILIPPONI A. — *Lezioni elementari di acustica ad uso degli Istituti Musicali.* (Spoleto, Panetto e Petrelli, 1907).

FONDI E. — *La vita e l'opera letteraria di Benedetto Marcello.* (Roma, Modes, 1909).

— *Dante e la Musica.* (« Riv. Mus. It. », X, 1903).

— *Ildebrando Pizzetti e il dramma musicale italiano d'oggi.* (Roma, « Orfeo », 1919).

FORINO L. — *Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti.* (Milano, Hoepli, 1905).

FRATI L. — *Un impresario teatrale del Settecento e la sua Biblioteca.* (« Riv. Mus. Ital », XVIII, 1911).

— *Metastasio e Farinelli.* (Idem, XX, 1913).

— *Musicisti e cantanti bolognesi del Settecento.* (Idem, XXI, 1914).

— *Codici musicali della Biblioteca Universitaria di Bologna.* (Idem, XXIII, 1916).

— *Per la storia della musica in Bologna ecc.* (Idem, XXIV, 1917).

— *Musica e balli alla Corte dei Pico della Mirandola.* (Idem, XXV, 1918).

— *Liutisti e liutai di Bologna.* (Idem, XXVI, 1919).

GAJANUS. — *Vedi Puglia.*

GALLI A. — *Estetica della musica.* (Torino, Bocca, 1900).

— *Musica artificiosa.* (« Riv. Mus. Ital. », XII 1905 e segg.).

GANDOLFI R. — *Appunti intorno agli strumenti ad arco.* (Firenze, Galletti, 1905).

Appunti intorno al pianoforte. (Idem, 1911).
— *La cappella musicale della Corte Toscana.* («Riv. Mus. It.», XVI, 1909).
— *Intorno ad un Cod. membr. di Ballate ecc.* («Riv. Mus. It.», XVIII, 1911).
— *Lettere inedite di musicisti ecc.* (Idem, XX, 1913).

GARIBALDI F. — *Giuseppe Verdi nella vita e nell'arte.* (Firenze, Bemporad, 1904).

GASPERINI G. — *Dell'arte d'interpretare la scrittura della musica vocale del Cinquecento.* (Firenze, Seeber, 1902).
— *Storia della Semiografia musicale.* (Milano, Hoepli, 1905).
— *I caratteri peculiari del melodramma italiano.* (Parma, Dep. di Storia Patria).
— *Il R. Conservatorio di Parma.* (Parma, Zerbini, 1913).

GATTI G. M. — *I «Lieder» di Schumann.* (Torino, «La Riforma Musicale», 1914).
— *Giorgio Bizet.* (Idem, 1914).
— *Figure di musicisti francesi.* (Idem, 1915).
— *Le Liriche di I. Pizzetti.* («Riv. Mus. It.», XXVI, 1919).
— *Le Espressioni drammatiche di G. F. Malipiero.* (Idem, idem).
XXVII, 1920).
— *L'opera pianistica di El Debussy.* (Idem.

GENTILLI D. — *Il violino.* (Trieste, Schmidl, 1915).
— *La musica in Napoli dal XVI al XVII secolo.* (Torino, Bocca, 1916).

GIACOMO (di) S. — *Storia del teatro S. Carlino.* (Palermo, Sandron, 1918).
— *Maestri di cappella, musici e istrumenti al tesoro di S. Gennaro, nei secoli XVII e XVIII* (Napoli, Tip. Manno, 1920).

GIANI R. — *Il «Nerone» di Arrigo Boito.* («Riv. Mus. It.» VIII, 1901).
— *La lirica e l'arte musica nei «Pensieri» di G. Leopardi.* (Idem, X, 1903).

GIULIOZZI. — *R. Wagner, la sua opera, la sua utopia.* (Milano, Treves, 1910).

GUARINONI (De) E. — *Gli strumenti musicali nel Museo del Conservatorio di Milano.* (Milano, Hoepli, 1908).

GUETTA P. — *Il canto nel suo meccanismo.* (Milano, Hoepli, 1902).
— *Dalle antiche norme e dalle nuove.* (Milano, Ricordi, 1910).

JARRO. — *Vedi Piccini.*

LANDUCCI L. — *Per le tradizioni musicali lucchesi.* (Lucca, Marchi, 1906).
— *Carlo Angeloni.* (Lucca, Marchi, 1905).

LEO G. — *Leonardo Leo, musicista del secolo XVII.* (Napoli, Melfi e Icele, 1906).

LEONESI L. — *La scuola di canto dell'epoca d'oro.* (Napoli, di Gennaro, 1904).

LOZZI C. — *La musica e specialmente il melodramma alla Corte Medicea.* («Riv. Mus. It., IX, 1902).
— *Brigida Banti, regina del teatro lirico nel secolo XVIII.* («Riv. Mus. It.», XI, 1904).

MAGRINI G. — *Arte e tecnica del canto.* (Milano, Hoepli, 1905).
— *Espressione e interpretazione della musica.* (Idem, 1096).
— *Manuale di musica.* (Idem, 1907)

MALFATTI G. — *Luigi Boccherini nell'arte, nella vita e nelle opere.* (Lucca, Amedei, 1905).

MALIPIERO G. F. — *Il pregiudizio della melodia.* («Riv. Mus. It.», XVII, 1910).
— *La sinfonia italiana dell'avvenire.* (Idem, XIX, 1912).
— *Orchestra ed orchestrazione.* (Idem, XVIII, 1916).
— *L'orchestrazione.* (Bolog., Zanichelli, 1920).

MANDELLI. — *Nuove indagini su A. Stradivari.* (Milano, Hoepli, 1903).

MANTOVANI T. — *Gluck.* (Genova, Formiggini, 1914).

MARAGLIANO A. — *I teatri di Voghera.* Casteggio, Cerri, 1901).

MONALDI G. — *Aneddoti Verdiani.* («Riv. Mus. It.», VIII, 1901).
— *A proposito del centenario di V. Bellini.* (Idem, IX, 1902).
— *Memorie di un suggeritore.* (Torino, Bocca, 1902).
— *Orchestre e direttori del secolo XIX.* («Riv. Mus. It.», XVI, 1909).
— *Cantanti celebri del secolo XIX.* (Roma, «Nuova Antologia», s. a.).
— *Le regine della danza nel secolo XIX.* (Torino, Bocca, 1910).
— *Saggio di iconografia Verdiana.* (Bergamo, Arti Grafiche, 1913)
— *Verdi nella vita e nell'arte.* (Milano, Ricordi 1914).
— *Le prime rappresentazioni celebri.* (Milano, Treves, 1919).
— *Cantanti evirati celebri del teatro italiano.* (Roma, «Ausonia» 1920).

MONTANELLI A. — *Noterella artistico-musicale.* (Forlì, Montanari, 1907).
— *Gius. Secondo Paganini, liutaio forlinese.* (Forlì, Bordandini, 1913).
— *Organo, organari ed organisti.* (Forlì, Valbonesi, 1919).

MUGELLINI B. — *Nuovi sistemi fondamentali nella tecnica del pianista.* (« Riv. Mus. It. », XIV, 1907).

MORINI N. — *Notizia di A. Corelli.* (Bologna, Azzoguidi, 1913).
— *Inno nazionale di Rossini.* (Bologna, Idem, 1915).
— *La casa di Rossini in Bologna.* (Idem, 1916).
— *Mobili ed arredi di Rossini.* (Idem, 1919).
— *La banda musicale di Bologna.* (Bologna, « La vita cittadina », 1918).

NAPPI G. B. — *Cinquant'anni di musica drammatica.* (Milano, Vallardi, 1911).
— *Giovanni Rinaldi.* (Idem, 1915).

NERETTI L. — *La musica e l'Alfieri.* (Ist. Tip. Coop., 1900).
— *L'importanza civile della nostra opera in musica.* (Idem, 1902).
— *L'insegnamento del canto corale.* (Milano, Albrighi e Segati, 1915).
— *I due inni patriottici di G. Rossini.* (Firenze, Mazzoni, 1918).
— *Divagazioni storico-estetico-musicali.* (Firenze, Bemporad, 1915).

OREFICE S. — *La crisi del nazionalismo musicale.* (« Riv. Mus. It. », XXIV, 1913).
— *Conservatorio o Università musicale.* (I.

ORSINI G. — *Di Pietro Mascagni.* (Milano, Casa ed. americana, 1912).
— *Parisina! Parisina!* (Firenze, Bemporad, 1918).

OTTOLENGHI A. — *Canto Gregoriano.* (Milano, Hoepli, 1911).

PAGLIA C. (Gajanus) — *Strauss, Debussy e compagnia bella.* (Bologna, Gherardi, 1913).

PANNAIN G. — *La teoria musicale di G. Tinctoris.* (Napoli, Izzo, 1913).
— *Una pagina inedita della storia musicale di Napoli.* (« Riv. Mus. It. », XXI, 1914).
— *Le origini della scuola napoletana.* (Napoli, Izzi, 1914).
— *Alcuni documenti inediti per la storia degli antichi Conservatori di Napoli.* (« Riv. Mus. It. », XXII, 1915).
— *Note di archeologia musicale.* (Idem, XXVI, 1919).

PANZACCHI E. — *Nel mondo della musica.* (Roma-Torino, Roux e Viarengo, 1904).

PARIBENI G. C. — *La teoria dell'antica musica greca.* (Milano, Sonzogno, 1911).
— *Il folk-lore musicale e la grande arte.* (Roma, Maunnzio, 1911).
— *Echi di una sinfonia italiana.* (« Riv. Mus. It. », XXVI, 1919).

PARIGI L. — *Indici della Rivista Musicale Italiana.* (Torino, 1917).
— *Del « Lied » contemporaneo.* (« Riv. Mus. It. », XXV, 1914, e segg.).

PARISOTTI A. — *Nozioni elementari di acustica, fisica, psicologia ed estetica della musica.* (Torino, Bocca, 1911).

PARODI L. — *Musicologia, tecnica e psicologia dell'arte dei suoni.* (Genova, Libr. Edit. Moderna, 1909).

PASQUETTI G. — *L'Oratorio musicale in Italia.* (Firenze, Le Monnier, 1906).

PASSAGNI L. — *Il pianoforte.* (Milano, Pigna, 1901).

PATRIZI M. L. — *La nova fisiologia dell'emozione musicale.* (« Riv. Mus. It. », X, 1903).

PAVAN G. — *Saggio di cronistoria teatrale fiorentina* (Milano, Ricordi, 1901).
— *Il teatro di porta Bassanese Cittadella.* (Cittadella, Pozzato, 1901).
— *Teatri musicali veneziani.* (Venezia, Ateneo, Veneto, 1917).

PERINELLI U. — *La cappella corale della Steccata nel secolo XVI.* (Parma, Fresching, 1916).

PERINELLO C. — *Giuseppe Verdi.* (Berlino, 1900).
— *Casella.* (Trieste, Caprin, 1904).

PERLASCA A. — *Metodo per l'insegnamento oggettivo della musica.*

PETRUCCI G. — *Il sentimento religioso nell'opera di R. Wagner.* (Milano, Solari, 1908).
— *R. Wagner intimo.* (Idem, 1910).
— *Franz Liszt.* (Roma, Modes, 1912).
— *Manuale Wagneriano.* (Milano, Quintieri, 1911).

PICCINI G. (Jarro) — *Storia aneddotica dei teatri fiorentini: Il teatro della Pergola.* (Firenze, Bemporad, 1912).

PILO M. — *Psicologia musicale.* (Milano, Hoepli, 1904).

PIOVANO F. — *Elenco cronologico delle ope-*

re di Pietro Guglielmi. « Riv. Mus. It. », XII, 1905).
— *Baldassare Galuppi.* (Idem, XIII, 1906 e segg.).
— *Notizie storico-bibliografiche delle opere di Pietro Carlo Guglielmi ecc.* (Idem, XVI, 1909 e segg.).

PIZZETTI I. — *Il « Faust » della leggenda, del poema e del dramma musicale.* (« Rivista Mus. It. », XIII, 1906).
— *La musica per la « Nave » di G. D'Annunzio.* (Idem, XIV, 1907).
— *Ariadne et Barbebleu di P. Dukas.* (Idem, XV, 1908).
— *Pelléas et Mélisande.* (Idem, XV, 1908).
— *La musica dei Greci.* (Roma, « Musica », 1914).
— *Musicisti contemporanei.* (Milano, Treves, 1914).
— *La musica di V. Bellini.* (Firenze « La Voce », 1916).

PODIO E. — *Conversazioni con Paisiello.* (Napoli, Melfi e Joele, 1904).

POMPEATI A. — *Arrigo Boito poeta e musicista.* (Firenze, Battistelli, 1919).

POMPEI E. — *Pietro Mascagni nella vita e nelle opere.* (Roma, Tip. Ed. Naz., 1912).

PRATELLA F. B. — *Memorie Rossiniane,* 1912.
— *Musica italiana.* (Bologna, Bongiovanni, 1915).
— *Cronache e Critiche.* (Bologna, Pizzi, 1918).
— *Evoluzioni della musica dal 1910 al 1917.* (Milano, Soc. Edit. Lomb. 1918).
— *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano.* (Bologna, Bongiovanni, 1919).
— *Giacomo Carissimi e i suoi Oratorii.* (« Riv. Mus. It. », XXVII, 1920).

PRATI R. — *Giuseppe Martucci.* (Torino, « La Riforma Musicale », 1914).
— *Hugo Wolff.* (Idem, idem).

RADICIOTTI G. — *Teatro, Musica e Musicisti in Recanati.* (Recanati, Simboli, 1904).
— *Il genio musicale dei Marchigiani ecc.* (Macerata, Mancini 1905).
— *Teatro e Musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX.* (Roma « Lincei » 1906).
— *G. B. Pergolesi.* (Roma « Musica » 1910).
— *L'arte musicale in Tivoli nei secoli XVI-XIX.* (Roma, Loescher, 1909).
— *I musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX.* (Roma, Loescher, 1909).
— *Rossini et son oeuvre.* (Paris, 1914).
— *La cappella musicale del Duomo di Pesaro.* (Torino, S.T.E.N., 1914).
— *Rossini.* (Genova, Formiggini, 1914)
— *Primi anni e studi di G. Rossini.* (« Riv. Mus. It. », XXIV, 1917).
— *Il signor « Bruschino » e il « Tancredi » di Rossini.* (Idem, XXVI, 1919).

RAELI V. — *Collezioni e Archivi Romani di stampe e manoscritti musicali.* (Tricase, Ralli, 1919).
— *Nel secolo di Gio. Pierluigi da Palestrina.* (Roma, Tip. Artigianelli, 1920).
— *Da V. Ugolini ad O. Benevoli.* (Idem, 1920).
— *La collezione Corsini di antichi cod. musicali ecc.* (« Riv. Mus. It. », XXV, 1918).

RAGGI A. e L. — *Il teatro comunale di Cesena,* Vignazzi, 1906).

RAVANELLO O. — *Studi sul ritmo e l'acc. del canto Gregoriano.* (Torino, Capra, 1912).

RENSIS (De) R. — *Anime musicali.* (Roma, « Musica », 1910).
— *La musica italiana in Francia.* (Roma, « Musica ».
— *Rivendicazioni musicali.* (Roma, « Musica », 1917).

RESASCO I. — *Verdi a Genova.* (Genova, Pagano, 1901).

RESTORI A. — *La Gaité de la Tor.* (Messina, Trimarchi, 1904).

RICCI C. — *Arrigo Boito.* (Milano, Treves 1919).
— *Figure e figuri del mondo teatrale.* (Milano, Treves, 1920).

RICCI V. — *Il pianista.* (Milano, Hoepli, 1916).
— *L'orchestrazione.* (Idem, 1920).
— *La tecnica del canto.* (Livorno, Giusti 1920).

RISOLO. — *Il primo Mefistofele.* Napoli Perrella, 1916).

ROMAGNOLI E. — *Musica e poesia nell'antica Grecia.* (Bari, Laterza, 1911).
— *Nuovi frammenti di musica greca.* (« Riv. Mus. It. », XXVII, 1920).

RONCAGLIA G. — *Appunti musicali.* (Milano, Pallestrini, 1906).
— *G. Verdi. L'ascensione dell'arte sua.* (Napoli, Perrella 1914).

ROSSI M. — *Cento anni di storia del teatro di Lugo.* (Lugo, Ferretti, 1916).

RUTA M. — *L'arpa.* (Napoli, Festa, 1901).
— *Riassunto scientifico della musica.* (Idem, idem).
— *La musica nei vari popoli.* (Aversa, Tip. econ., 1904).

SAGLIA A. — *Manuale del pianista.* (Verona, Cabianca, 1901).

SCAGLIA C. — *L'ambiente musicale italiano e la responsabilità dei Conservatori di musica.* (Alessandria, Tip. Coop., 1910).
— *Per la riforma dei Conservatori.* («Riv. Mus. It.», XXVI, 1919).

SCHERILLO M. — *L'opera buffa napoletana* (ristampa). (Palermo, Sandron, 1916).

SCOTTI C. — *Il pio Istituto Donizetti in Bergamo.* («Bergamo, Arti grafiche», 1901).
— *Simone Mayr.* (Idem, 1903).

SEGRE A. — *Il teatro pubblico di Pisa nel seicento e nel settecento.* (Pisa, Mariotti, 1902).

[illegible]IA G. — *La musica degli Ebrei.* (Prato, Vestri, 1900).

SETACCIOLI G. — *Sull'indirizzo della moderna composizione.* (Roma, Tip. edit. rom., 1908).
— *Debussy è un innovatore?* (Roma «Musica» 1910. II ed. De Santis).
— *Il contenuto musicale del Gianni Schicchi di G. Puccini.* (Roma, De Santis, 1920).

SILVA G. — *Il moderno canto artistico italiano ecc.* («Riv. Mus. It.», XIX, 1912).
— *Appunti di pedagogia del canto.* (Idem, XXII, 1915).
— *Alcune riflessioni intorno al vocalismo e all'italianità della musica.* (Idem, XXIII 1916).
— *Il canto e il suo insegnamento razionale.* (Torino, Bocca).
— *A proposito di sistemi antichi e moderni d'insegnamento del canto.* (Torino, Bocca, 1916).

SINCERO D. — Il finale dell'*Eroica*. («Riv. Mus. It.», VII, 1900).
— *La sonata a Kreutser.* (Idem, XIII, 1901).
— *Il ripieno nell'organo.* (Idem, XV, 1908).
— *Boris Godounow al teatro alla Scala.* (Idem XVII, 1909).
— *Il canto corale nelle scuole italiane.* (Idem, XVII, 1910).
— *L'opera organistica di Franz Liszt.* (Milano, S.T.E.N., 1914).

SOFFREDINI A. — *Le opere di G. Verdi.* (Milano Aliprandi, 1901).

SOLERTI A. — *Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri.* (Roma, «Riv. Mus. It.», IX, 1902).
— *Le rappresentazioni musicali di Venezia, dal 1575 al 1605.* (Idem, idem).
— *Precedenti del Melodramma.* (Idem X 1903).
— *Un viaggio in Francia di Giulio Caccini,* Idem, idem).
— *Le origini del melodramma.* (Torino, Bocca, 1903).
— *Feste musicali alla Corte di Savoia.* («Rivista Mus. It.», XI, 1904).
— *Un balletto musicato da Cl. Monteverdi.* (Idem, idem).
— *Gli albori del melodramma.* (Palermo, Sandron, 1904).
— *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea.* (Firenze, Bemporad, 1905).
— *Lettere inedite sulla musica di Pietro Della Valle.* («Riv. Mus. It.», XII, 1905).
— *Primi saggi del melodramma giocoso.* (Idem, idem).

SOMIGLI C. — *La tecnica del canale d'attacco.* («Riv. Mus. It.», VII, 1900 e segg.).
— *Giulio Stockausen e la scuola del canto artistico.* (Idem, XV, 1908 e segg.).
— *Il «Modnold operandi» di Arus Schönberg.* (Idem, XX, 1913).

STROCCHI G. — *Liuteria.* (Lugo, Troti, 1914).

TABANELLI U. — *Il codice del Teatro* (Milano, Hoepli, 1901).
— *La vera donna nel concetto di R. Wagner.*
— *Giurisprudenza teatrale.* («Riv. Mus. It.», VII, 1900 e segg.).
— *La questione della Scala.* (Idem, VIII, 1901).
— *La questione Mascagni - Liceo di Pesaro.* (Idem, IX, 1902 e segg.).
— *La conferenza di Berna e gli strumenti musicali meccanici.* (Idem, XI, 1904).
— *Il contratto di «claque».* (Idem, XII, 1905).
— *La collaborazione nelle opere teatrali ecc.* (Idem, XIII, 1906).
— *La musica nel progetto di riforma sui diritti d'autore.* (Idem, XV, 1909).

TACCHINARDI A. — *Ritmica musicale.* (Milano, Hoepli, 1910).
— *Acustica musicale.* (Idem, 1912).

TEBALDINI G. — *Il «motu proprio» di Pio X sulla musica sacra.* («Riv. Mus. It.», XI, 1904).

— *Giuseppe Persiani e Fanny Tacchinardi.* (Idem, XII, 1905).

— *L'elemento lirico nella musica sacra.* (Idem, XIII, 1906).

— *L'anima musicale di Venezia.* (Idem, XV, 1908).

— *Telepatia musicale.* (Id., XVI, 1909 e segg.

— *V. Bossi.*

TELESCA G. — *Della velocità del suono.* (Matera, Conti, 1901).

TOMMASINI V. — *L'opera di R. Wagner e la sua importanza ecc.* («Riv. Mus. It.», IX, 1902).

— *Di una vera cultura musicale italiana.* (Idem, X, 1903).

— *Musica e religione.* (Idem, XI, 1904).

— *A. Debussy e l'impressionismo in musica.* (Idem, XVI, 1909).

TONI A. — *Prolusioni a un corso di storia della musica.*

— *L'«Electra».* («Riv. Mus. It.», XVI, 1909).

— *Nuovo contributo allo studio della psiche cossiniona.* (Idem, XVI, 1909).

— *La Sina d'Vargoün»* di B. Pratella. (Idem, XVII, 1910).

— *Sul basso continuo e l'interpretazione della musica antica.* (Idem, XXVI, 1919).

TORCHI L. — *La musica strumentale in Italia nei Sec. XVI, XVII e XVIII.* (Torino, Bocca, 1901).

— *L'opera di G. Verdi e i suoi caratteri principali.* («Riv. Mus. It.», VIII, 1901).

— *L'educazione del musicista italiano.* (Idem, IX, 1902).

— *I monumenti dell'antica musica francese a Bologna.* (Idem, XIII, 1906).

— *L'acustica, base dell'orchestrazione.* (Idem, XVI, 1909).

— *Studi di orchestrazione.* (Idem, XX, 1913).

TORRE (La) I. — *Degli effetti dei suoni sugli uomini.* («Riv. Mus. It.», XIV, 1907

— *Degli effetti fisiologici della musica.* (Idem, idem).

— *Degli effetti patologici della musica.* (Idem, idem).

— *Degli effetti terapeutici della musica.* (Idem, XV, 1908).

— *Come dovrebbe essere una buona musica.* (Idem, XVI, 1909).

— *Qual'è il contenuto estetico della musica?* (Idem, idem).

TORREFRANCA F. — *Le origini della musica.* («Riv. Mus. It.», XIV, 1907).

— *La vita musicale dello spirito.* (Torino, Bocca, 1910).

— *Problemi della nostra cultura musicale.* (Roma, «Nova Antologia», 1911).

— *Giacomo Puccini e l'opera internazionale.* (Torino, Bocca, 1912).

— *La creazione della sonata drammatica moderna rivendicata all'Italia.* («Rivista Mus. It.», XVII, 1910).

— *Le sonate per cembalo del Buranello.* (Idem, XVIII, 1911 e segg.).

— *Poeti minori del clavicembalo.* (Idem XVII, 1910).

— *Le sinfonie dell'Imbrattacarte.* (G. B. Sanmartini). (Torino, Bocca, 1915).

— *Le origini della Sinfonia.* («Riv. Mus. It.», XXI, 1914).

— *La lotta per l'egemonia musicale nel settecento.* (Idem, XXIV, 1913).

— *La fortuna di Ph. Em. Bach nell'ottocento.* (Idem, XXV, 1918).

— *Intermezzi di date e documenti.* (Idem, XXVI, 1919).

TORRI L. — *Saggio di bibliografia Verdiana.* («Riv. Mus. It.», VIII, 1901).

— *La costruzione ed i costruttori degli strumenti ad arco. Bibliografia liutistica.* («Riv. Mus. It.», XIV, 1907).

— *Nel III centenario della morte di G. Croce.* (Idem, XVI, 1909).

— *Il trattato di Prosdocimo de Beldemandis.* (Idem, XX, 1913).

— *Nei parentali di Felice Anerio ecc.* (Idem XXI, 1914).

— *Il primo melodramma a Torino.* (Idem, XXVI, 1919).

UNTERSTEINER A. — *Storia del violino.* (IV ediz., Milano, Hoepli, 1906).

— *Storia della musica.* (Idem, 1916).

VALETTA I (Franchi-Verney). — *I quartetti di Beethoven.* (Roma, Squarci, 1905).

— *Chopin.* (Torino, Bocca, 1910).

— *I maestri compositori francesi all'Accademia di Roma.* («Riv. Mus. It.», X, 1903 e segg.).

— *I concerti orchestrali a Roma.* (Idem, XVII, 1910).

VANBIANCHI. — *Bibliografia Verdiana.* (Milano, Ricordi, 1913).

VATIELLI F. — *Un musicista pesarese.* (Pesaro, Nobili, 1904).
— *I canoni musicali di Lodovico Zacconi.* (Idem, 1905).
— *La «Lyra Barberina» di G. B. Doni.* (Idem, 1908).
— *Di Lodovico Zacconi.* (Pesaro, Federici, 1912).
— *La civiltà musicale di moda.* (Torino, Bocca, 1914).
— *La biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.* (Bologna, Zanichelli, 1916).
— *Rossini a Bologna.* (Bologna, Azzoguidi, 1918).
— *I primordi dell'arte del violoncello.* (Bologna, Pizzi, 1918).
— *Riflessi della lotta Glkista in Italia.* («Riv. Mus. It.», XXI, 1914).
— *Il Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo.* (Idem, XXIII, 1916).

VILLANIS A. — *L'arte del clavicembalo.* (Torino, Bocca, 1901).
— *Saggio di psicologia musicale.* (Torino, Lattes, 1904).
— *L'arte del pianoforte.* (Torino, Bocca, 1907).
— *Un compositore ignoto alla Corte dei Duchi di Savoja.* («Riv. Mus. It.», X, 1903).

VIOLA O. — *Bibliografia Belliniana.* (Catania, Russo, 1902).

WIEL T. — *F. Cavalli e la sua musica scenica.* (Venezia, Ferrari, 1914).

ZAMBIASI G. — *Un capitolo di acustica musicale.*
— *Intorno alla misura degli intervalli melodici.* («Riv. Mus. It.», VIII, 1901).
— *Dei disegni melodici nei vari generi musicali.* (Idem, IX, 1902).
— *Le figure di Lassajous nell'estetica dei suoni.* (Idem, X 1903).
— *La legge dei rapporti semplici e l'arte musicale.* (Idem, XI, 1904).
— *Intorno alle relazioni del Canto Gregoriano colla tonalità moderna.* (Idem, XIV, 1907).

ZAMPA G. — *Violini antichi. Storia e tecnica della liuteria.* (Sassuolo, Paoli, 1909).

ZANIBONI E. — *Un zingaro trentino del secolo XVIII - Gottifredo Ferrari, musicista e viaggiatore.* (Trento, Zippel, 1907).

a. b.

Aggiunte e Correzioni alla Parte IV: Drammatica

(dal 1901 al 1919)

ERRATA CORRIGE
della Drammatica nel Volume Primo

A pag. 203 è detto di Ferdinando Martini, nato a Monsummano; deve leggersi: *nato a Firenze.*

A pag. 12, anzichè Giuseppe Sabbatini leggasi *Giovanni.*

A pag. 215, col. 1.ª, riga 2, anzichè Gelsomina, 3 a. di Berta; leggasi *Gelsomina,* 3 a.; *Berta.,* ecc.

A pag. 226, col. 2.ª, dov'è detto in *Gioielli della Madonna* con Wolff-Ferrari, leggasi *per.*

A pag. 227, col. 2.ª, sest'ultima riga, anzichè Berlandi leggasi *Berlendi.*

A pag. 230, col. 1.ª, riga 17, anzichè *Onoire* leggasi *Orione.*

A pag. 232, col. 1.ª, terza riga, leggasi *Le piccole morte* (ed. Streglio).

A pag. 233, col. 1.ª, la data dopo *Marionette che passione* anzichè 1908 leggasi 1918.

Aggiunte alla Drammatica dal 1901 al 1920.

TEATRO ITALIANO

1901

Le opere di Finnia, commedia di Francesco apnti (Venezia. T. Goldoni. C. Italia Vitaani. 4-I).

Il Salvatore, commedia di Cosimo Giorgiei-Contri (Genova. T. Paganini. C. Talli-Granatica-Calabresi. 9-I).

Le vie divise, commedia in 4 atti di Coimo Giorgieri-Contri (Milano. T. Manzoni. '. Reiter-Pasta. 23-I).

Il Medico degli innamorati, commedia brilante in 3 atti di Emilio Mariani (Milano, '. Fossati, C. Gray-Fantechi. V).

Tenebre (I Cristiani, Il Mille, Il Terrore). rilegia drammatica di Valentino Soldani Torino. Arena Torinese. C. Ferruccio Garaaglia. VIII).

Contro l'amore, commedia in 3 atti di Feerico Savarese (Milano. T. Filodrammatici. '. E. Zacconi. 14-I).

Maria Emanuela Cattaneo, dramma storico i Diego De Gregorio (Bari, C. Achille Vitti. 6-XI).

In marcia, commedia di Oreste Poggio (Miano. Circolo « Arte Moderna ». XII).

Alla Capitale, commedia di Franco Liberati Roma. T. Valle. C. Ermete Novelli. XII; aniche (vedi: *Annali*, Vol I. p. 120) nel gennaio 1902).

Catastrofe Bancaria, dramma di Franco Liberati (Genova. C. Pezzaglia. XI).

Aria nova, commedia in 3 atti di Eugenio Bermani (Milano, T. Manzoni, C. Reiter-Pasta. II).

Sirena, commedia in un atto di Erik Lumbroso (Tunisi. C. Enrico Dominici. V).

Balilla, dramma di Salvini (Livorno. T. Alleri, C. Luigi Duse. VI).

Vita intima, un atto di Antonielli (Milano. T. Manzoni. C. Reiter-Pasta. XII).

Il diritto d'uccidere, dramma in un atto di Arrigo Frusta (Augusto Ferrari). (Torino. T. Alfieri. V).

Nuvolo e sereno, commedia in 3 atti di Maria Elena (Alessandria. Politeama Grà. C. Benincasa, diretta da Leopoldo Vestri V).

Ortus Lucis, tragedia in 5 atti di R. d'Anur (Milano. T. dei Filodrammatici. C. E. Zacconi. 26-I).

1902.

Il Precettore di Molière, scene storiche di G. Janelli (Torino. T. Carignano. XII).

1905.

Il sacrificio d'Abramo, commedia in 3 atti di Riccardo Ducci (Arezzo. Politeama. C. P. C. Tovagliari. 11-X).

1914.

La Campana d'argento. grottesco sentimentale in 3 atti di Enrico Cavacchioli (Milano. Olimpia. C. Lida Borelli-Ugo Piperno. diretta da Flavio Andò. 24-IV).

1916.

La Corsa del Palio, dramma in 4 atti, in versi, di « Yacco » (?) (Napoli. T. dei Fiorentini. C. G. Tempesti. I).

Esperimento di fisica, un atto di « Nino D'Arco » (Torino. T. Carignano. C. Carini-E. Gramatica-Piperno. I).

L'ultimo convegno, scene drammatiche di Giuseppe Cavaciocchi (Firenze. R. Scuola di Recitazione « Tommaso Salvini » diretta da Luigi Rasi. 3-VI).

Il Giardino del Miracolo (ricordato incompiutamente nel I Vol. a pag. 168), commedia in un prologo e 2 atti di Luigi Antonelli (Milano. Olimpia. C. Talli e Soci. VIII).

Cura Profilattico-melo-danzante, commedia di Giuseppe Petrai (Roma. T. Adriano. C. Campioni e Baccani. VIII).

Per un bacio, commedia di Alfredo Vanni Roma. T. Adriano. Comp. Campioni e Baccani. VIII).

Creso si diverte, commedia di Luigi Motta e Carretta (Verona. T. Nuovo C. Amedeo Chiantoni. XI).

NECROLOGIO. — Muore nel dicembre a Châtillon (Val d'Aosta) Filiberto Calabresi. che fu buon secondo brillante in primarie Compagnie.

1917.

L'Assommoir. 5 atti di Luigi Motta e Bacchetta (dal romanzo di Emilio Zola) (Mila-

no, T. dei Filodrammatici, Comp. «Grand-Guignol» di Alfredo Sainati, II).

La bella morte, un atto e *La lettera smarrita*, un atto di Dario Niccodemi (Venezia, T. Goldoni, C. Stabile di Roma, III).

Luisette, commedia in 3 atti di Piero A. Mazzolotti (Milano, T. Olimpia, C. Lida Borelli-Ugo Piperno, III).

Gabba la Morte, dramma di Valentino Soldani (Milano, T. Lirico, C. Renzi-Gabrielli, V).

Le due mogli, commedia di Giuseppe Baffico (Roma, T. Argentina, C. Stabile di Roma, VI).

Uno-due-tre, monologo di Augusto Novelli (Genova, Polit. Margherita, C. Sichel e Soci, VI).

Quel che manca a Sua Altezza, commedia di Valentino Soldani (Firenze, Polit. Nazionale, C. Giulio Tempesti, IX).

Il Gabinetto di Fontainebleau, commedia di Raineri (Napoli, T. Bellini, C. «Citd» di Ercole Manzoni, X).

Il figlio del reggimento, un atto di Augusto Novelli (Firenze, Polit. Nazionale, C. Grand-Guignol di Alfredo Sainati, XI).

Ouzait, sogno drammatico in un atto di Giuseppe Zucca (Venezia, T. Goldoni, C. Gualtiero Tumiati).

RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE.

L'Eunuco di Terenzio, rappresentato a Roma, al T. Argentina, dalla C. Stabile di Roma diretta da Ernesto Ferrero, nel gennaio.

L'Abramo e Isaac, rappresentazione sacra del Quattrocento, del poeta fiorentino Feo Belcari, al Politeama Fiorentino di Firenze, il 9-VI, interpreti principali Edi Picello e Ciro Galvani, lo spettacolo curato da Luigi Rasi, accompagnamento musicale del maestro Ildebrando Pizzetti.

NECROLOGIO. — Agli ultimi del gennaio muore presso Genova, Enrico Sabbatini, buon generico in primarie Compagnie, padre di Ernesto Sabbatini.

1918.

Per i figli, commedia di Rino Alessi (Roma, T. Nazionale, I).

Parla la mamma, scene in un atto e *Il dolore che purifica*, un atto, di Franco Liberati; *All'ultimo piano*, scene di Alfredo Testoni; *Ci cado anch'io!*, monologo di Ermete Novelli (da lui recitato) (Roma, T. Nazionale, come saggio di Teatro del Popolo, 30-I).

Gli Assenti (già ricordato incompiutamente nel Vol. I, a pag. 173), dramma in 3 atti di Ugo Falena (Milano, C. Talli, 21-III).

Pagina d'odio, bozzetto in un atto, e *La voce dei campi*, bozzetto in un atto, di Franco Liberati, e *L'Altra madre*, dramma di Carcavallo (Viterbo, T. dell'Unione, 9-VII).

Resa di conti, commedia di Franco Saba (Roma, T. Quirino, C. Ugo Farulli, 12-VII).

Godiamoci la vita, commedia in 3 atti di Nino Salvaneschi (Firenze, Polit. Nazionale, C. Ugo Farulli, IX).

1919.

La profuga, un atto, e *La madre più bella*, due atti di Bastìa Pirisi (Trieste, Politeama Rossetti, C. diretta dal Calabrese (Carmelo Dangeli), II).

L'altro amore, commedia di Nino Rapetti (Napoli, T. Sannazaro, C. U. Farulli-Leonelly, XI).

La Compagnia Riva-Lotti-Fortis riprende *La Sposa di Menecle*, commedia greca del Cavallotti, al Teatro Olimpico di Vicenza, il 2-XI.

La Compagnia del Teatro Eclettico, diretta da Giuseppe Sterni e Gallieno Sinimberghi, mette in iscena, con pieno successo, il *Miles Gloriosus* (*Il Soldato Millantatore*), di Plauto (Milano, T. Manzoni, VII).

Errata-corrige: a pag. 180 del Vol. I.: *Un pugno in carcere*, commedia in un atto di Gaetano Polver, va corretto in: *Un pugno di cenere*.

TEATRI DIALETTALI:

TEATRO PIEMONTESE

1901.

La rateira (*La trappola*), commedia in Oreste Poggio (Torino, T. Rossini, C. Cuniberti, X).

La farina del Diau, dramma in 5 atti di Giovanni Bertinetti (Torino, T. Rossini, X).

La gent onesta, commedia in un atto di Alfonso Ferrero (Torino, T. Rossini, XII).

La bela Isolina, commedia in 3 atti di G. B. Rostagni (Torino, T. Rossini, XII).

Douss e brusch, commedia in 4 atti di Umberto Giordano (Torino, T. Rossini, III).

1916.

Del Concorso «Chiarella-Stampa» per una Commedia dialettale piemontese (del quale fu fatto cenno nel Vol. I. a pag. 237), questi furono i resultati: il 1.° premio (di 1000 lire) non venne aggiudicato; il 2.° fu dato alla commedia *La Mare*, della quale risultò poi essere autore Gemma Cuniberti; il 3.° fu assegnato alla commedia intitolata: *Nostr'amour* di Cesare Demaria; il 4.° fu diviso fra le due commedie: *La Tajola* di Oreste Poggio e *L'Diao e la Crös* di Matteo Fenoglio; altre due commedie furono premiate e additate per la rappresentazione: *L'cinic e 'l sentimental*, di Giovanni Bertinetti e *Mònic Gnaic* di Amilcare Solferini.

Della rappresentazione de *La Mare* e de *La Tajola* fu già data notizia (p. 237, Vol. I.); *Nostr'Amour*, 4 atti di Cesare Demaria fu rappresentato al Teatro Scribe di Torino dalla C. Casaleggio (XII).

Altre commedie rappresentate in questo anno sono:

Letere dal front, commedia in 3 atti di G. B. Ferrero (Torino, T. Scribe, C. Casaleggio, XII).

Cavour, 5 atti di G. B. Ferrero (Torino, T. Scribe, C. Casaleggio, XII).

Fate furb, bizzarria, con musica del Maestro Colombino (Torino, T. Scribe, C. Casaleggio, X).

L' mòros d'ma fómna commedia di Mario Leoni (Torino, T. Rossini, XII), già indicata (Vol. I. pag. 237) fra quelle rappresentate nel 1915.

1917.

La preus e 'l lapot, commedia per musica (ridotta da Alfonso Ferrero da *I paisan e la leva*) (Torino, T. Scribe, C. Casaleggio, I).

'L Diaô e la Crös, commedia in 3 atti di Matteo Fenoglio, premiata nel Concorso dell'anno precedente (Torino, T. Scribe, C. Casaleggio, II).

L'ultima reusa, dramma in 4 atti di Bersanino (Torino, T. Rossini, C. Casaleggio, III).

La tota del neo, bizzarria in 3 atti di A. Mariani (Musica di A. Amaldi) (Torino, Parco Michelotti, C. Casaleggio, VI).

1918.

L'arc en ciel, commedia in 4 atti di Mario Leoni (Torino, T. Rossini, C. Testa-Bonelli, 27-XII).

Al Concorso «Casaleggio-Chiarella» per una commedia dialettale piemontese, vinse il 1.° premio la commedia in 4 atti di Ernesto Nicola: *Moussù Tabôi* (che fu poi rappresentata con successo al T. Scribe di Torino dalla C. Casaleggio, il 15-III dello stesso anno); il 2.° premio fu diviso fra *La Caussôn d'la tera*, commedia in 3 atti di Giovanni Drovetti (rappresentata dalla C. Casaleggio, allo stesso T. Scribe, il 7-III) e *La pera al col*, commedia in 3 atti di G. Bertinetti. La medaglia d'oro del Ministero fu poi assegnata alla commedia in 3 atti intitolata: *Nêt el nid dl'aquila*.

Del Concorso Drammatico Nazionale, bandito dall'«Alleanza Torinese», riescì vincitrice la commedia di Lionello Fiorini: *I dôi amour* (rappresentata poi dalla C. Testa-Bonelli, al T. Rossini di Torino nel marzo dello stesso anno).

TEATRO VENEZIANO

1901.

Ultimo Senato, commedia di Luigi Sugana (Venezia, T. Rossini, C. Zago-Privato, X).

El Maestro de banda, commedia di Vittorio Pilotto (Livorno, Politeama, C. Zago-Privato, V).

La Lucertola, commedia di Emilio Raggio (Venezia, T. Rossini, C. Zago-Privato, X).

1916

La Confession, commedia (postuma) di Giosuè Borsi (Venezia, T. Goldoni, C. dial. veneziana di Emilio Zago, XII).

1917.

Meze Vigogne, commedia di Raffaello Michieli (Venezia, T. Goldoni, C. E. Zago, I).

La Bissa (Il tarlo del legno), commedia di Luciano Bolla (Venezia, T. Goldoni, C. E. Zago, II, 1917).

La Gegia e el Prestito Nazional, monologo (detto da Albertina Bianchi della Comp.

di E. Zago, al T. Goldoni di Venezia, II).

El Santo, commedia di Vittorio Prosdocimi (Bergamo, T. Nuovo, C. E. Zago, X).

1919.

Pesci all'amo, commedia in 2 atti di Edoardo Paoletti (Venezia, T. Goldoni, C. E. Zago, 20-I).

La preson del barba prete (riduzione veneziana della commedia « Le sue... prigioni » di Augusto Novelli) (Torino, T. Scribe, C. E. Zago, II).

TEATRO MILANESE

1901.

Idilli, scena in versi di Gaetano Crespi (Milano, T. Milanese, C. F. Grossi, XII).

Supremo Convegno, commedia di Cesare Gittardi (Milano, T. Stabilini, C. F. Grossi, X).

Pell grama, commedia in 4 atti di Corrado Colombo (Milano, T. Milanese, C. F. Grossi, III).

Popòl Streppa, commedia in 3 atti di Corrado Colombo (Milano, T. Milanese, C. F. Grossi, XI).

Paradis de poaritt, commedia di Stroppani (Milano, T. Carcano, XI).

Prima el nivol e peu el seren, scene di Giorgini (Milano, T. Stabilini, C. F. Grossi, X).

1916.

Tecoppa giardinee di Orsolinn, bizzarria comica in 4 atti di Corrado Colombo (Milano, T. Verdi, C. Paolo Bonecchi, I).

1920.

Necrologio. Della morte di Gaetano Sbodio, avvenuta ai primi di giugno del 1920, nella nativa Milano, fu già detto (vedi *Annali*, Vol. I, pagg. 201-202), e fu ricordato quale viva forza del Teatro dialettale milanese egli fosse stato, colorendo della sua recitazione calda ed espressiva i personaggi del repertorio, più ricchi di umanità. Il suo nome è associato ai giorni più belli del Teatro milanese.

TEATRO BOLOGNESE

1915.

El Nozz d'arzeint, 3 atti di Filippo Fanfulla Fabbri (Bologna, T. Principe Amedeo, C. Bolognese diretta da Goffredo Galliani, 20-XI).

1916.

A la Grada, 3 atti di Filippo Fanfulla Fabbri (Bologna, T. Principe Amedeo, C. G. Galliani, 26-II).

It tè t'i lè, rivista umoristica di Filippo Fanfulla Fabbri (Bologna, T. Principe Amedeo, C. G. Galliani, III).

Al Concorso Dialettale Bolognese per commedia, patrocinato dal Ministero della P. I., riuscirono vincitori a pari merito, Filippo Fanfulla Fabbri per la commedia: *El San Michèl*, e Gaetano Bordoni per la commedia: *La Quadreglia*.

La Giuria, composta di Lorenzo Stecchetti, A. Albertazzi, Alfredo Testoni, Lorenzo Ruggi, Alberto Donini, Oreste Trebbi, Oreste Cenacchi ed Augusto Galli, classificò poi seconda la commedia: *Totti el strà*, di F. F. Fabbri e terza la commedia: *L'Epifani dlà Rafflèina* di Carlo Gardenghi.

TEATRO NAPOLETANO

1918.

Passero solitario! (riduzione napoletana di Eduardo Pignalosa, della commedia in 3 atti di Giuseppe Pagliara: « Fuori del nido ») (Napoli, C. stabile napoletana diretta da Francesco Corbinci ed Alfredo Crispo, 18-II).

1919.

La Sposa, commedia di Ernesto Murolo (Roma, T. Quirino, C. diretta da E. Murolo, IX).

Viate 'a vuje (*Beati voi!*), commedia di Paolina Riccora (Emilia Capriolo) (Roma, T. Quirino, C. E. Murolo, 24-IX).

TEATRO SICILIANO

1916.

'U ricattu (riduzione siciliana della commedia in un atto di Alfredo Moscariello:

« Il ricatto ») (Milano, T. Olimpia. C. Angelo Musco, IV).

1919.

Il Rosario, un atto di Federico De Roberto (già rappresentato nella sua veste originale, e ridotto per le scene dialettali siciliane) (Napoli, T. Sannazaro, C. diretta da N. Martoglio, III).

TEATRO FIORENTINO

1917.

La Famiglia dell'Antiquario, commedia di Augusto Jàndolo (Firenze, T. Alfieri, C. Niccòli, II).

TEATRO ROMANESCO

1916.

La Parrocchietta, commedia in 3 atti di Leone Ciprelli (Roma, T. Metastasio, C. G. Monaldi, II.

Aggiunte e Correzioni alla Parte III : Burattini e Marionette.

Alla Parte V : Operetta e Rivista ed alle altre Parti.

(Nulla di notevole)

Per la parte IX, *La Critica*, vedere l'anno 1921, in questo volume degli Annali



Aggiunte e Correzioni

ALL'INDICE DEL VOLUME PRIMO

A pag. 352 anziché De Rubes leggasi De ubeis.

A pag. 352, si sopprima il nome «De Stefano» e si aggiunga la relativa notazione M. 331 al nome precedente: De Stefani A-essandro.

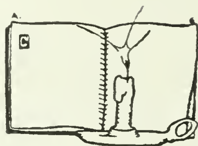
A pag. 359, aggiungasi dopo Giacca, la nozione GIAGNONI PIERINA, 189.

Il nome Gioana Mario, leggasi Maria.

A pag. 368, alla notazione Mondadori, leggasi: 189, TL. 315.

A pag. 372, nell'Indice manca fra i nomi Palmerini e Palumbo la riga seguente:

PALTRINIERI RINA - TV., 2?5.



APPENDICE AL VOLUME PRIMO

IL TEATRO STRANIERO

IN

ITALIA

dal 1901 al 1920

Il Teatro straniero in Italia

I. — Musica e Lirica.

L'Opera Musicale straniera sulla scena italiana

Al modo stesso che, nel volume precedente, si tentò di dare uno sguardo, completo il più possibile, all'opera lirica italiana dal principio del secolo ai giorni nostri (1), così in questo secondo volume tenteremo di riassumere il cammino fatto nello stesso periodo dall'opera straniera su le nostre scene. Annali del teatro italiano, va bene: ma sul Teatro italiano appariscono, e ci fanno talvolta lunga dimora, le opere liriche degli altri paesi: anzi l'arte lirica italiana dei dì nostri è collegata strettamente a quella forestiera per via di influenze e di parallelismi che furono accennati e sui quali per ciò possiamo ora sorvolare: ma l'influenza delle scuole forestiere, dalla riforma wagneriana al... disorientamento debussista, allo scompasso schönberghiano, è così notevole — se sia utile o pernicioso si vedrà fra molti decennii —, che non si possono trascurare i fattori originarî nei quali si concreta questo movimento artistico. Indipendentemente da ciò, la rappresentazione di un'opera straniera sulle nostre scene è un fatto italiano, che dev'essere annotato e registrato come tale, e che rientra direttamente nei fini e negl'intendimenti della nostra pubblicazione.

* * *

Cominciamo dunque dalla musica francese. Più vicina a noi, non solo per la breve distanza geografica ma anche per l'affinità naturale dei popoli e meglio per la comunanza delle origini, l'arte lirica francese si era affermata ed aveva acquistato diritto di cittadinanza fra noi con i lavori di Gounod, di Halevy, di Bizet, di Saint-Saëns.

Di quest'ultimo, *Sansone e Dalila* (l'opera veramente vitale, forse la sola vitale) fu anzi rappresentata a Firenze prima ancora di poter entrare in Francia. (2).

Fra le opere più notevoli del repertorio francese, ricordiamo la *Carmen* di G. Bizet, rappresentata fra noi per la prima volta nel '79 al teatro Bellini di Napoli, il *Carlo VI* di Halevy, rappresentato alla Scala il 16 marzo '76 (Halevy era già noto in Italia per l'opera *La Regina di Cipro*, comparsa fin dal 1843), il *Faust* popolarissimo fin da prima del '70 e le opere di Thomas, di Massenet, di Auber...

Ma chi trapiantò con una passione infinita e con una costanza ammirevole l'opera francese in Italia fu E-

(1) V. Annali vol. I. 1901-1920

(2) *Sansone e Dalila* fu rappresentata per la prima volta a Weimar, per l'autorevole interessamento di Liszt, amico di Saint-Saëns, che aveva incoraggiato l'autore a comporla e che, arbitro com'era del Teatro di Weimar, potè portarla su quelle scene sullo scorcio del '77. Dovettero passare anni molti, prima che *Sansone* riuscisse a penetrare in Francia. Prima in provincia, poi in un teatro parigino di terz'ordine, infine, nel 1892 (?) all'*Opera*.

doardo Sonzogno. Quest'uomo esuberante di vita e di attività si era buttato prima arditissimamente alla politica. Quando questa gli ebbe dato amarezze a sufficienza, cercò di consolarsene dedicandosi alla vita teatrale. E vi si diede con altrettanto fervore. Assunse per alcune stagioni il Teatro di Santa Radegonda — dove ora sorge il palazzo della Società Edison — lo rinnovò, lo adornò e vi lanciò l'opera francese. Appartiene a quel primo periodo, che comincia col 1875, la comparsa in Italia dei *Dragoni di Villars* di Maillart, del *Postiglione di Longjoumeau* di Adam e di altre opere consimili. Ma per isvolgere il suo programma di alleanza lirica franco-italiana, il Sonzogno — allora pressochè quarantenne — aveva bisogno di una Casa Musicale: e, rapido nell'azione come nell'ideazione, la fondò. Poi prese in appalto la *Scala* rinunciando alla dote municipale: ma le condizioni speciali di quel teatro imponevano limiti alla sua impresa di importatore di opere francesi; onde egli si decise a comprare la vecchia *Canobbiana* della quale, trasformata e rimodernata con grave dispendio, fece l'odierno *Teatro lirico.*

E allora, padrone di una casa musicale, padrone di un teatro moderno ed elegante, potè fare tutto quello che volle. Ed ecco le opere di Bizet (*Carmen, Pescatori di Perle, Arlesiana, Djamileh*) e la *Lakmé* di Délibes, e Gounod con *Mirella, Filemone e Bauci* (e, s'intende, col *Faust* ed Halevy con *Carlo VI, Guido e Ginevra* e *Il lampo* e *La regina di Cipro*, e La Borne con *Hedda*, e tutta o quasi la produzione massenettiana, e Messager con *Madame Chrisanthème* e Mermet con *Orlando a Roncisvalle*, e Saint-Saëns, e Thomas...

Non tutti questi autori nè tutte queste opere debbono a Edoardo Sonzogno il battesimo, nè furono per la prima volta rappresentate al Lirico, ma certamente la maggior parte, e del resto è l'impulso sonzogniano, dato vigorosamente all'ingresso dell'opera francese in Italia quello che deve essere segnalato come un vanto, tenacia e d'idealismo che questo fortissimo carattere di uomo di teatro può ascrivere quasi esclusivamente a proprio merito.

* * *

Delle opere wagneriane fu invece importatore in Italia l'editore Francesco Lucca, ed a titolo di curiosità possiamo riportare i termini principali del contratto:

Esso è datato da Lucerna, 17 agosto 1868 e vi si dice:

« Il signor Francesco Lucca editore di musica in Milano, all'intento di far ammirare anche in Italia le opere del capo-scuola signor Riccardo Wagner, in Germania già molto diffuse ed apprezzate, ebbe a proporre all'istesso maestro la cessione da farsi ad esso proponente per l'Italia tutta, Trieste compresa, dei diritti d'autore *tanto delle opere da lui edite ed inedite*, che delle relative poesie e lavori letterari, il tutto di sua composizione, con facoltà alla versione loro in idioma italiano, e delle une e delle altre eseguirne ristampe, riduzioni ed esecuzioni loro con esclusione di qualunque altro per l'Italia e con conseguente facoltà a farne valere i relativi diritti contro chiunque ».

« ... In conformità della cessione di ogni singolo diritto e d'autore e d'editore, per tutte e singole le opere edite, inedite e da pubblicarsi in appresso in Germania a cura dello stesso maestro, questi dichiara e confessa di ricevere come riceve all'atto, dal signor Francesco Lucca, la somma di *diecimila franchi effettivi in oro*, della quale somma il signor maestro Riccardo Wagner ne emette al signor Lucca ogni più ampia quietanza, ecc., ecc. »

Diecimila franchi per le opere di Wagner già composte allora, (e cioè *La cena degli apostoli, Rienzi, Il vascello fantasma, Tannhäuser, Lohengrin, Tristano, I maestri cantori di Norimberga, L'oro del Reno, La Walkiria*) e per quelle da comporsi in se-

guito, non è molto in verità. Ma è vero altresì che il far rappresentare un'opera di Wagner in Italia, nel 1868, poteva ritenersi semplicemente una follia.

* * *

Trascorrendo ora la vita dei teatri italiani dal 1901 ad oggi, possiamo ricordare le date e il luogo della prima rappresentazione in Italia delle opere straniere. Ci siamo rivolti, per averle, alla Casa Musicale Sonzogno, la quale è stata cortesissima e precisissima. Molte delle notizie relative le dobbiamo ad essa.

Ecco dunque: *Luisa* di Charpentier fu rappresentata al Teatro Lirico di Milano (e discussa, e discussa come poche altre opere di avanguardia) il 4 aprile 1901; pure al Lirico, la *Griselda* di Massenet il 24 novembre 1902 e la *Thaïs* dello stesso autore il 17 ottobre 1903. L'anno successivo, sempre al Lirico — che era la palestra ordinaria nella quale si svolgeva allora in pieno l'attività sonzognana — comparve l'*Elena* di Saint-Saëns (26 novembre 1904) e Massenet vi ritornò nel 18 ottobre 1905 con *Le Jongleur de Nôtre Dame*.

Una grossa battaglia fu impegnata nello stesso 1905 a Torino: al Teatro Regio, il 22 dicembre, vi comparve *Salomè* di Strauss. I contrasti furono molti e le discussioni infinite, e dovè passar molto tempo prima che l'opera straussiana — indubbiamente la più proporzionata, la più bella e la più teatrale delle opere teatrali del teutono — fosse accolta con rispetto anche dai dissenzienti ed ascoltata serenamente sino alla fine senza battaglie.

Dopo l'entrata di Strauss sulle nostre scene, due anni di silenzio. Poi, il 2 aprile 1908, alla Scala, si rappresenta *Pelleas e Melisenda* di Debussy. A parte la distanza di tempo, i due avvenimenti, che ànno una successione fra loro immediata, offrono il più stridente contrasto. Sono i due *generi*, diversissimi fra loro e significativi entrambi in sommo grado, che segnarono il principio dell'influenza delle due scuole, la straussiana e la debussysta. Vi fu nel mondo musicale una vera levata di scudi pro e contro l'una e l'altra, e se ne guadagnò la cultura dei musicisti italiani che si gettarono sui due modelli e dovettero studiarli a fondo, ne scapitò la purezza del carattere perchè i compositori nostri se ne imbevvero e se ne imbastardirono. Nessuno scrittore italiano si è serbato, da allora, immune dall'una o dall'altra contaminazione: talora l'una e l'altra maniera insieme inquinarono lo stile degli operisti nostri. E non nostri soltanto, se questo può essere in qualche modo un *solatium miseris*.

Il 24 gennaio 1909 comparve alla Scala il *Boris Godunoff* di Moussorgski, opera già antica (era stata composta fra il 1868 e il 1870) ma così importante e significativa, che rivelò al pubblico italiano una forma d'arte assolutamente sconosciuta e tanto inconsueta da sembrare — e a ricercarne le origini non era — novissima. Il 6 aprile dello stesso anno, ancora alla Scala, ricomparve lo Strauss con *Elettra*, meno efficace e meno vitale della sua maggior sorella *Salomè*.

Alla Scala, il 18 aprile 1909 ebbe esito mediocrissimo l'opera di Léroux *Teodora* e, poco meno d'un anno dopo, *Il Cavaliere della rosa* di Strauss sollevò i più vivi contrasti, nonostante la superba esecuzione e la presenza dell'autore: il quale ricorda ancora con stupito rammarico la sua serata del 1.° marzo 1910 alla Scala. Poco dopo, sulle stesse scene, comparve *Margherita* di Bruggemann (18 aprile 1910) seguita a pochi giorni di distanza al Teatro Dal Verme da un *Quo vadis?*, mediocrissima cosa del francese Nouguès (3 maggio 1910).

Il 1911 ci fa conoscere due cose ragguardevolissime: *Ariane et Barbableu* del francese Dukas (Scala 17 aprile) che è ancora del genere debussyano, ma che appare meno evanescente, e i deliziosi *Figli di re* del tedesco Hum-

perdinck (Scala, 26 novembre), deliziosi ancorchè non rappresentino un genere musicale nuovo, poichè si riportano al sistema wagneriano, con forme alquanto attenuate. Venne poi *Teresa* di Massenet, opera che non rappresenta gran che nella feconda produzione del maestro francese: *Teresa* ebbe un semplice successo di stima il 28 novembre 1911 al Teatro Bellini di Napoli.

Nel 1912 ebbe ottimo successo alla Scala (11 aprile) la *Pskovitana* di Rimski-Korsakoff e, pure alla Scala comparvero *Feuersnot* di Strauss il 16 novembre e *La Habanera* di R. Laparra il 12 dicembre.

Oberon di Weber fu rappresentato la prima volta (?) in Italia il 18 febbraio 1913, e nei primi giorni del 1914 (9 gennaio) ruppe la clausura del Teatro di Bayreuth, essendo cessati i vincoli legali che ve lo tenevano stretto, il wagneriano *Parsifal*. Fu eseguito alla Scala, con grande dignità, diretto da Tullio Serafin.

Scoppiò poi il grande conflitto mondiale: la vita teatrale ne risentì profondamente da per tutto. In Italia le opere germaniche furono giustamente bandite e nelle saltuarie stagioni liriche pochissimi lavori stranieri furono inscenati. Tuttavia debbono essere ricordate la prima esecuzione in Italia del *Principe Igor* di Borodine (26 dicembre 1915), del *Marouf* di Enrico Raband, il quale da Parigi venne a dirigerlo personalmente (24 marzo 1917) e de *Les cadeaux de Nöel* di Leroux (28 marzo 1917), tutte e tre eseguite alla Scala. Poi, se le mie ricerche sono compiutamente esatte, più nulla fino al termine del 1921.

G. M. CIAMPELLI.

(*) V. *Annali* 1901-1920: « La lirica dal 1901 al 1920 » (pag. 40 e segg.).

Nota. — Non sono riuscito a sapere la data della prima rappresentazione in Italia dell'opera *Sigurd* di Reyer, sebbene mi sia anche rivolto all'editore, che è J. Heugel di Parigi.

Il Teatro straniero in Italia

II. — Drammatica
dal 1901 al 1920.

Quando si dice: « Teatro Straniero », si potrebbe dir più semplicemente: « Teatro Francese », chè soltanto dalla Francia si importano commedie e drammi, come dal mercato più ricco: le vie delle Alpi sono sempre aperte ai drammaturghi e ai commediografi parigini, mentre i nostri confini sono per lo più chiusi ai più interessanti e significativi autori tedeschi, russi e spagnuoli. Nè sempre il meglio della produzione contemporanea francese giunge a noi, chè si rappresentano in Italia commedie che ebbero scarso successo anche a Parigi, mentre non sono tradotte delle vere opere d'arte, ricche di pensiero e di poesia.

Appena da qualche anno, giacchè anche la produzione francese è meno feconda e di più scarso valore commerciale, tale stato di cose accenna a migliorare.

Ben si comprende che il Teatro Francese, che ha una tradizione comica antica di ben quattro secoli, debba produrre di più del Teatro Spagnuolo o del Teatro Inglese, e che abbia più abbondante l'esportazione nei paesi stranieri; ma è a deplorarsi che da noi, parallelamente alle commedie francesi, non si rappresentino anche quelle poche opere di vero merito artistico del Teatro Norvegese, Tedesco e Russo: soltanto eccezionalmente alcuna di tali opere riesce a farsi rappresentare da noi.

1901.

TEATRO FRANCESE

La Samaritana, dramma biblico in 3 atti di Edmondo Rostand, tradotto da Mario

iobbe (Milano, Teatro Manzoni, Compagnia di Lorenzo-Andò, 9-V).

Giorgetta Lemeunier, commedia in 4 atti di Maurizio Donnay (Genova, T. Paganini, C. Talli-Gramatica-Calabresi, I).

Maestro Pasquale, dramma in 3 atti di Giovanni Aicard (Trieste, T. Filodrammatico, C. Ermete Novelli, 8-V).

La Veine (*La buona stella*), commedia in 4 atti di Alfredo Capus, trad. da Camillo Antona-Traversi (Firenze, Arena Nazionale, C. Pasta-Reiter e Roma, T. Costanzi, C. Di Lorenzo-Andò, VI).

I Mariti di Leontina, commedia in 3 atti di Alfredo Capus (Genova, T. Paganini, C. Talli-Gramatica-Calabresi, I).

La borsa o la vita, commedia in 5 atti di Alfredo Capus (Milano, T. Manzoni, C. Pasta-Reiter, 8-II).

Castello storico, commedia in 3 atti di Alessandro Bisson e Giuliano Berr de Turique (Milano, T. Filodrammatici, C. Ermete Zacconi, 5-II).

L'Anguilla, commedia di Alessandro Bisson (Cagliari, T. Margherita, C. Antonio Brunorini e Soci, V).

Il plico, commedia in un atto di Luigi Legendre (C. Talli-Gramatica-Calabresi).

Femmina! (*Le Beguin*), commedia in 3 atti di Pietro Wolff, trad. da Olga Ossani-Lodi (« Febea ») (Milano, T. Manzoni, C. Pasta-Reiter, 4-I).

Caterina, commedia in 4 atti di Enrico Lavedan (Trieste, T. Filodrammatico, C. Teresina Mariani, IV).

Le Vieux marcheur (*La vecchia guardia*), commedia in 5 atti di Enrico Lavedan (Genova, Polit. Margherita, C. Sichel-Guasti-Falconi-Russo, I).

Nouveau Jeu, 6 atti di Enrico Lavedan, trad. da Cesare Hanau (Torino, T. Alfieri, C. Teresina Mariani, II).

La Legge dell'uomo, dramma in 3 atti di Paolo Hervieu (Trieste, T. Filodrammatico, C. T. Mariani, IV).

La Toga Rossa, dramma in 4 atti di E. Brieux, trad. da Ugo Ojetti (C. T. Mariani).

La Balia (*Les Remplaçantes*), commedia in 3 atti di E. Brieux (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, X: insuccesso).

Amor mio! (*M'amour*), commedia in 3 atti di M. Hennequin e P. Bilhaud (Genova, T. Paganini, C. Pasta-Reiter, V).

La Frustata (*Le coup de fouet*), commedia in 3 atti di M. Hennequin e Duval (Roma, T. Valle, C. Ermete Novelli, III).

Un viaggio intorno al codice, commedia in 3 atti di M. Hennequin e Duval (Trieste, T. Fenice, C. Alfredo De Sanctis, IV).

Il biglietto d'alloggio, commedia in 3 atti di Antony Mars e Kéroul, trad. da *Gandolin* (C. Sichel e Soci).

La Bambinaia (*Bonne d'enfant*), commedia in 3 atti di A. Silvain e F. Gascogne (Milano, T. Commenda, C. Sichel e Soci, 16-VII).

Meno cinque!, commedia in 3 atti di P. Gavault e G. Berr (Torino, T. Balbo, C. Sichel-Guasti-Falconi-Russo, VI).

Per essere amati, commedia in 3 atti di Michele Carré (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, X).

La mano sinistra, commedia in 3 atti di Pietro Veber (Torino, T. Alfieri, C. Leigheb-Tovagliari, V: insuccesso).

Papà la Virtù, dramma di Pietro Decourcelle e Renato Maizeroy (Tunisi, C. Enrico Dominici, V).

Il giuramento di una madre, dramma in 5 parti (tolto dal romanzo di Th. Matthys) (Milano, T. Olimpia, C. Campioni-Boetti-Valvassura, 19-VIII).

Coralie et C.ie, commedia in 3 atti di Albino Valabregue e Maurizio Hennequin (C. Talli-Gramatica-Calabresi).

La celebre attrice francese Réjane fa una *tournée* in Italia, rappresentando squisitamente *La Parisienne* di Henry Becque.

TEATRO TEDESCO

I Fuochi di S. Giovanni, commedia in 4 atti di Ermanno Sudermann, trad. da G. E. Nani (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 3-X).

La Felicità in un cantuccio, commedia in 3 atti di Ermanno Sudermann, trad. da Aveni e Brizzi (Firenze, T. Niccolini, C. Alfredo De Sanctis, I).

Erostrato, dramma in 5 atti di Lodovico Fulda, trad. da Casimiro Varese (C. Raspantini, diretta da A. Vitti).

Il docente a prova, commedia in 4 atti di Max Dreyer (Torino, T. Alfieri, C. Ermete Novelli, VI).

Sonno d'inverno dramma in 3 atti di Max Dreyer (Padova, C. Severi-Garzes, X: insuccesso).

Eredità, commedia in 4 atti di Felix Ph

lippi (Milano, T. Filodrammatici, C. Ermete Zacconi, 3-I).

La fine di Cesare Borgia, dramma in 1 atto di Rodolfo Lothar (C. Raspantini).

Alfredo De Sanctis ha esumato la commedia di Schiller: *Amore e Cabala* (Trieste, T. Fenice, IV).

TEATRO SPAGNUOLO

La gente distinta, commedia satirica in 3 atti di Giacinto Benavente (Madrid, C. Italia Vitaliani,).

Elettra, dramma di Benito Pérez Galdòs (C. Giovanni Emanuel).

TEATRO NORVEGESE

Quando noi morti ci destiamo, dramma in 3 atti di Enrico Ibsen (Padova, T. Garibaldi, C. A. De Sanctis, V).

TEATRO POLACCO

Quo Vadis? e *Ferro e Fuoco*, drammi, riduzione di S. Renzi, da Sienkieviez (C. Renzi-Gabrielli).

1902.

TEATRO FRANCESE

Lorenzaccio, dramma di Alfredo De Musset, rid. in 5 atti e 8 quadri da Umberto Ferrigni (« Yorickson »), (C. Ermete Zacconi).

La Principessa Lontana, dramma in 4 atti di Edmondo Rostand, trad. di Cosimo Giorgieri-Contri (Torino, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 18-I).

La Bascule (L'Altalena), commedia in 4 atti di Maurizio Donnay (Milano, Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, XII).

L'Enigma, dramma in 2 atti di Paolo Hervieu, trad. da Lucio D'Ambra (C. Ermete Novelli).

Il Marchese di Priola, commedia in 3 atti di Enrico Lavedan, trad. da Ugo Ojetti (Bologna, T. Duse, C. Di Lorenzo-Andò, X).

La Via più lunga (Le Détour), commedia in 3 atti di Enrico Bernstein, trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson ») (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica Calabresi, 10-XI).

La Passerelle (Il ponticello), commedia in 3 atti di Fred. de Grésac e Francis de Croisset, trad. da Olga Ossani-Lodi (« Febea ») Torino, C. Virginia Reiter, 24-XI).

Loute, commedia in 4 atti di Pietro Veber (Milano, Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, XI).

Yvette, novella di Guy de Maupassant, sceneggiata in 5 quadri da A. Berton (C. Achille Vitti, e ripresa dalla C. Gramatica Orlandini-Fabbri).

Malpelo (Poil de Carotte), commedia in un atto di Giulio Renard (C. Talli-Gramatica-Calabresi).

La Ditta (La Maison), commedia in 3 atti di Giorgio Mitchell (C. Ernesto Della Guardia).

I Mariti allegri, commedia in 3 atti di Antony Mars e Carré, trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson ») (C. Sichel e Soci).

Largo alle donne, commedia in 4 atti di M. Hennequin e M. Valabregue (C. Sichel e Soci).

Nelly Rozier, commedia in 3 atti di M. Hennequin e P. Bilhaud (C. Leigheb-Tovagliari).

Il figlio soprannaturale, commedia in 3 atti di E. Grenet-Dancourt e M. Vaucaire (C. Leigheb-Tovagliari).

L'attrice Jane Hading fa una *tournée* in Italia e rappresenta, nuova, la commedia di Marcel Prévost: *Les Demi-vierges*, e, del repertorio: *La Princesse de Bagdad*.

TEATRO TEDESCO

Evviva la Vita, commedia in 5 atti di Ermanno Sudermann, trad. da Gerolamo Enrico Nani (Torino, T. Alfieri, C. Clara Della Guardia).

Il Lunedì delle Rose, tragedia militare in 5 atti di Otto Erich Hartleben, trad. da Paolo Rindler e V. Tocci (Milano, T. Olimpia, C. Alfredo De Sanctis, 26-IX).

Una parola d'onore, commedia in 4 atti di Otto Erich Hartleben (Genova, T. Verdi, C. Alfredo De Sanctis, XII).

Il Sistema, commedia in 3 atti di Otto Ernst (Milano, T. Olimpia, C. Alfredo De Sanctis, 12-IX).

TEATRO INGLESE

Iris (Iride), dramma in 5 atti di Arturo W. Pinero, trad. da Mario Borsa (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 14-XI).

TEATRO NORVEGESE

Imperatore e Galileo, dramma in 5 atti di Enrico Ibsen (Milano, T. Verdi, C. Achille Vitti, XII).

TEATRO DANESE

Verso l'avvenire, commedia in 5 atti di Ermanno Heyermans (Milano, T. Olimpia, C. Alfredo De Sanctis, 2-IX).

TEATRO POLACCO

Sopra una carta, dramma in 5 atti di Enrico Sienkiewicz, tradotto da Domenico Ciàmpoli, adattato alle scene italiane da Gerolamo Enrico Nani (Livorno, T. Alfieri, C. Renzi-Gabrielli, VI).

1903.

TEATRO FRANCESE

L'Aiglon (L'Aquilotto), dramma in 6 atti, in versi, di Edmondo Rostand, trad. da Mario Giobbe (Roma, T. Nazionale, C. Caimmi-Zoncada, prot. Gemma Caimmi, 15-V).

I Romanzeschi, commedia in 3 atti, in versi, di Edmondo Rostand, trad. da M. Giobbe, Torino, T. Alfieri, C. Talli-Gramatica-Calabresi, X).

Il Passato, commedia in 4 atti di Giorgio di Porto-Riche (Milano, T. Olimpia, C. Gramatica-Orlandini-Fabbri, 9-VI).

Lisistrata, commedia in 4 atti preceduta da prologo, di Maurizio Donnay (da Aristofane), trad. da Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin) (Firenze, Arena Nazionale, C. Virginia Reiter).

L'altro pericolo, commedia in 4 atti di Maurizio Donnay (Milano, T. Manzoni, C. Mariani-Zampieri, 20-III).

L'intrusa, dramma in un atto di Maurizio Maeterlinck, trad. da Mario C. Ferrigni (Firenze, T. Salvini, per cura del « Teatro Drammatico Sperimentale », 24-III).

Piccola amica, commedia in 4 atti di Eugenio Brieux (Bologna, Arena del Sole, C. Gramatica-Orlandini-Fabbri, VIII).

Joujou, commedia in 3 atti di Enrico Bernstein (Genova, P. Margherita, C. Mariani-Zampieri, XI).

Il Mercato, commedia in 3 atti di Enrico Bernstein (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 4-XII).

Le due scuole, commedia in 4 atti di Alfredo Capus (Milano, T. Manzoni, C. Di Lorenzo-Ando, II).

La Castellana, commedia in 4 atti di Alfredo Capus (Milano, T. Olimpia, C. Caimmi-Zoncada, 19-XI).

Nozze borghesi, commedia in 3 atti di Alfredo Capus, trad. da Ettore Della Porta (Firenze, A. Nazionale, C. Teresina Mariani dir. da Ettore Paladini, V).

Boubouroche, commedia in 2 atti di Giorgio Courteline, trad. da Umberto Ferrigni (Firenze, T. Salvini, per cura del « Teatro Drammatico Sperimentale », 7-II).

Povero cieco! (Oedipe roi), bizzarria comica in un atto di Enrico Kistemaeckers, trad. da Umberto Ferrigni (« Yorick-on ») (Firenze, T. Salvini, per cura del « Teatro Drammatico Sperimentale », 28-II).

La Causa Radicchi, bizzarria in un atto di O. De Niemen (Giorgio Courteline), rid. da Umberto Ferrigni (« Yorick-son ») (Firenze T. Salvini, per cura del « Teatro Drammatico Sperimentale », 24-III).

L'Istruttoria, dramma in 2 atti di Giorgio Henriot (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 12-XI).

Il Segreto di Pulcinella, commedia in 3 atti di Pietro Wolff (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 20-XI).

L'Indiscreto, commedia in 3 atti di Edmondo Sée (Roma, T. Costanzi, C. Virginia Reiter, 22-IX).

I Dupont, commedia in 3 atti di P. Gavault e Berr.

Family-Hôtel, commedia in 3 atti di P. Gavault, Héros e Millon.

La famiglia Bolero, commedia in 3 atti di Hennequin e Bilhaud.

L'affare Mathieu, commedia in 3 atti di Tristan Bernard (tutte rappr. dalla C. Sichel e Soci).

Il Gage, commedia in 3 atti di Alberto Guinon e Jeanne Marni, trad. da Alberto Pelaez d'Avoine (Firenze, A. Nazionale, C. Mariani, dir. da E. Paladini).

Felice!, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin (C. T. Mariani dir. da E. Paladini).

La moglie del Commissario (Le chien du Commissaire), commedia in 3 atti di P. Ve

ber e Vittorio De Cottens (C. Rasgantini, dir. da Florido Bertini).

La Bomba (La Boule), commedia in 3 atti di P. Wolff (C. Gramatica-Orlandini-Fabbri).

Il Figlio del miracolo, commedia in 3 atti di P. Gavault (C. Gramatica-Orlandini-Fabbri).

La Frottola (La Carotte), commedia in 3 atti di Berr, Dehère e Guillemaut (C. Pieri-Severi).

L'Artiglio, dramma in un atto di Giovanni Sartène, trad. da Camillo Antona-Traversi (Firenze, T. Alfieri, C. Drago).

Il Romanzo di Francesca, dramma di Luigi Leloir (Firenze, T. Alfieri, C. Drago).

L'attacco notturno, 2 atti di Andrea De Lorde ed Alfredo Masson-Forestier (Firenze, A. Nazionale, C. Di Lorenzo-Andò, 29-IX).

Ripresa de la *Fedra* di Racine, trad. di Mario Giobbe (C. Gramatica-Orlandini-Fabbri).

Molte *tournées* di attrici e attori francesi ebbero luogo in quest'anno: la Compagnia Baret-Cheirel rappresentò, nuove per l'Italia: *Les Maris de Leontine*, commedia in 3 atti di Alfred Capus, e *L'Anglais tel que l'on parle*, un atto di Tristan Bernard; quella di M.me Georgette Leblanc-Maeterlinck rappresentò, nuovo, il dramma di Maurice Maeterlinck: *Monna Vanna* (Milano, T. Lirico, 24-III); quella di Coquelin *ainé* rappresentò il *Cyrano de Bergerac* e il *Bourgeois gentilhomme*; quella di Coquelin *cadet*: *Les Romanesques* e *Crainquebille* di Anatole France, commedia nuova per l'Italia; e quella di Jean Coquelin (figlio di Coquelin *ainé*): *Les Femmes Savantes*, *L'Abbé Constantin*, *Le Deputé de Bombignac* e *Gringoire*.

TEATRO TEDESCO

Michele Kramer, dramma in 4 atti di Gherardo Hauptmann (Milano, T. Commenda, C. Giovanni Novelli-Fortuzzi, 29-V).

La Dama di cuori, commedia in 4 atti di Rodolfo Lothar, trad. da Paolo Rindler e Mario Antoniolli (Firenze, T. Niccolini, C. Angelina Pagano), 28-III).

L'Eterno Femminino, dramma in 4 atti e 5 quadri, in versi, di Roberto Misch, trad. da Gerolamo Enrico Nani e Pasquale De Luca (Torino, T. Alfieri, C. Della Guardia-Maggi, 10-III).

TEATRO INGLESE

Se fossi Re, commedia in 4 atti di Justin Huntley e Carthy, trad. e ridotta da Gatte-sco Gatteschi (Torino, T. Carignano, C. Berti-Masi diretta da Aless. Marchetti, 24-III).

Il Cardinale, dramma in 4 atti di Luig Parker, trad. da Camillo Antona-Traversi (Roma, T. Valle, C. Berti-Masi, 21-XII).

L'Intruso, dramma in 4 atti di H. V. Esmond (Torino, T. Alfieri, C. Virginia Reiter XI).

TEATRO RUSSO

I Piccoli Borghesi, dramma in 3 atti d Massimo Gorki, trad. da Pietro Ottolini (Milano, T. Fossati, C. Alfredo De Sanctis 3-VI).

L'Asilo Notturno (L'Albergo dei Poveri) dramma in 4 atti di Massimo Gorki (Milano, T. Fossati, C. Achille Vitti, 17-XII).

1904.

TEATRO FRANCESE

La Strega, dramma in 5 atti di Vittorian Sardou (Milano, T. Manzoni, C. Virginia Reiter, 4-II).

Educazione di Principe, commedia in 4 atti di Maurizio Donnay, trad. da Umbert Ferrigni (« Yorickson ») (Firenze, T. Alfier per cura del « Teatro Drammatico Sperimentale », 18-IV).

Il ritorno di Gerusalemme, commedia in atti di Maurizio Donnay (Bologna, Aren del Sole, Comp. Talli-Gramatica-Calabres 9-VIII).

Gli Uccelli di passaggio, commedia in 4 ati di Luciano Descaves e Maurizio Donna (Genova, P. Margherita, C. Gramatica-Orlandini-Fabbri, 8-XI).

Gli affari sono gli affari, commedia in atti di Ottavio Mirbeau (Bologna, T. Corso C. Ermete Zacconi, II).

Il Portafoglio, un atto d' Ottavio Mirbeau trad. da Tommaso Monicelli (Milano, Circol Arte Moderna », 31-I).

Crainquebille, commedia in 3 atti di Anatole France, trad. da Camillo Antona-Traversi (Torino, T. Carignano, C. Ermete Zacconi 28-IV).

Il Dedalo, dramma in 5 atti di Paolo Hervieu (Milano, T. Manzoni, C. Di Lorenzo-Andò, 23-XI).

Interno, dramma in un atto di Maurizio Maeterlinck (Milano, Filodrammatici, C. Mario Fumagalli, 30-XII).

Gli Avariati, 3 atti di Eugenio Brieux, trad. da Mario C. Ferrigni (Firenze, T. Alfieri, per cura del « Teatro Drammatico Sperimentale », 14-V, e ripresa poi da A. De Sanctis).

La nostra giovinezza, commedia in 4 atti di Alfredo Capus.

L'Avversario, commedia in 4 atti di Alfredo Capus ed Emanuele Arène (Milano, T. Manzoni, C. Virginia Reiter, 8-I).

Fratello Giacomo, commedia in 4 atti di Enrico Bernstein e Pietro Veber (Milano, T. Olimpia, C. Dina Galli, 9-V).

Antonietta Sabrier, commedia in 3 atti di Romain Coolus (Bologna, T. Corso, C. Di Lorenzo-Andò, 18-X).

I Sentieri della Virtù, commedia in 3 atti di Roberto de Flers e Gastone Armando de Caillavet (Milano, T. Manzoni, C. Mariani-Zampieri, 14-III).

I loro amanti, commedia in 3 atti di Maurizio De Feraudy (Milano, T. Manzoni, C. Dina Galli, 28-IV).

Les Apaches, commedia in 3 atti di Alessandro Bisson (Milano, T. Manzoni, C. Dina Galli, 5-IV).

I tre Anabattisti, commedia in 4 atti di Alessandro Bisson e Giuliano Berr de Turique (Milano, T. Manzoni, C. Di Lorenzo-Andò, 6-XII).

L'Assassinata!, commedia in 3 atti di Ernesto Grenet-Dancourt, trad. da Camillo Antona-Traversi (Roma, T. Manzoni, C. Pozzone, 24-IX).

Le pillole d'Ercole, commedia in 3 atti di Paolo Bilhaud e Maurizio Hennequin, trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson ») (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Guasti-Ciarli Bracci, 4-VIII).

Viva l'amore!, commedia in 3 atti di Montrichard e Crosillon.

I Mariuoli di Parigi, dramma in 8 quadri di Kéroul e Hervé (Roma, T. Manzoni, C. Mauri, 16-XI).

La Signora Flirt, commedia in 4 atti di Paolo Gavault.

Passa la mano (*La main passe*), commedia in 4 atti di Giorgio Feydeau, trad. da Giovanni Pozza.

La Guerra al Villaggio, commedia in 3 atti di Gabriele Trarieux, trad. da Camillo Antona-Traversi (Milano, T. Stabilini, C. Mercedes Brignone, 6-IV).

Il Gemello, commedia in 3 atti di Giacomo Monnier ed Eugenio Larcher.

Il Sottoprefetto di Castel-Buzard, commedia in 3 atti di Leone Gandillot.

La trovata del Brasiliano, commedia in 4 atti di Nancey e Armont.

La Marmotta, commedia in 3 atti di Antony Mars e Xanroff, trad. da Cesare Hanau.

I Pantaloni della Baronessa, un atto di De Féraudy, tradotto da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

(Tutte queste rappresentate dalla Compagnia Tovagliari-Carloni-Talli-Pezzinga, al T. Alfieri di Firenze).

Chopin, commedia in 3 atti di Enrico Kéroul ed Alberto Barré, trad. da Gallieno Sinimberghi.

L'amante onorario, commedia in 3 atti di A. Monnier (C. Rodolfi-Capelli).

Il Principe Consorte, commedia in 3 atti di Giulio Chancel e Leone Xanroff (Milano, T. Lirico, C. Caimmi, 9-IX).

Il Capoccia, commedia in un atto di Camillo Antona-Traversi e Adelfo Thalasso (Firenze, T. Alfieri).

Il Succhiello, commedia in un atto di Maurizio Donnay, trad. da Cesare Levi e *Casa Boulingrin*, commedia in un atto di Giorgio Courteline, trad. da Mario C. Ferrigni (Firenze, T. Alfieri, per cura del « Teatro Drammatico Sperimentale », 9-III).

Delle Compagnie francesi venute in *tournée* in Italia, quella di Mad. Georgette Leblanc - Maeterlinck rappresentò: *L'Intruse*, *Joyzelle* e *Aglavaine et Sélysette*, drammi tutti di Maurice Maeterlinck, nuovi per le nostre scene; la Compagnia del tragico Sylvain rappresentò: *Le Roi s'amuse* e *Louis XI*; M.lle Jane Hading: *Sapho* di A. Daudet e *La Chatelaine* di A. Capus; Coquelin *aîné* *Les affaires sont les affaires* di O. Mirbeau, e finalmente la *troupe* del comico Polin, specialista per le « macchiette » militari *La dame du 23* « vaudeville » militare in 3 atti di Paul Gavault e Charles Bourgain nuovo per l'Italia.

TEATRO TEDESCO

Rosa Bernd, commedia in 5 atti di Gherardo Hauptmann (Torino, T. Alfieri, Comp. Gramatica-Orlandini-Fabbri, 9-V).

Suona la Ritirata (*Zapfenstreich*), dramma in 4 atti di Francesco Adamo Beyerlein, tradotto da G. E. Nani (Livorno, Politeama, C. Gramatica-Orlandini-Fabbri, 14-XII).

TEATRO INGLESE

Salome, dramma in un atto di Oscar Wilde (Milano, T. Filodrammatici, C. Mario Fumagalli, 30-XII).

L'uomo propone..., commedia in 4 atti di L. M. Risley, trad. da Gattesco Gatteschi, (Milano, T. Manzoni, C. Dina Galli, 11-IV).

TEATRO SPAGNUOLO

I Fiori, commedia in 3 atti di Gioachino e Serafino Alvarez-Quintero, trad. da Giulio Paolo Pacchierotti (Genova, P. Margherita, C. Gramatica-Orlandini-Fabbri, 29-XI).

1905.

TEATRO FRANCESE

Pamela, marchande de frivolités, commedia in 5 atti di Vittoriano Sardou, trad. da Giuseppe Bonaspetti (Milano, T. Commenda, C. Clara Della Guardia 5-VII).

Il Principe d'Aurec, commedia in 3 atti di Enrico Lavedan, trad. di Lida Brochon (Firenze, T. Alfieri, per cura del «Teatro Drammatico Sperimentale», 11-III).

Il Duello, commedia in 3 atti di Enrico Lavedan (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 4-X).

La Corsa della Fiaccola, tragedia in 4 atti di Paolo Hervieu (Torino, T. Carignano, C. Mariani-Zampieri, 5-X).

La Culla, commedia in 3 atti di Brieux (Milano, T. Olimpia, C. Caimmi-Zoncada, 9-VIII).

I Benefattori, commedia in 3 atti di Brieux trad. da Giuseppe Bonaspetti (Napoli, T. Fiorentini, C. Alfredo De Sanctis, 17-XI).

La Carrière, commedia in 5 atti di Abele Hermant (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Orlandini-Fabbri, 6-V).

La bella signora Heber, commedia in 3 atti di Abele Hermant (Roma, T. Valle, C. Di Lorenzo-Andò, XII).

Monsieur Piegois, commedia in 3 atti di Alfredo Capus (Roma, T. Nazionale, C. Gramatica Orlandini-Fabbri, 21-XI).

Scarron, commedia in 5 atti, in versi di Catulle Mendès, trad. da Enrico Novelli («Yambo»), (Venezia, T. Goldoni, C. Ermete Novelli, 24-VI).

Gigolò, bizzarria in 3 atti di Miguel Zamacoïs (C. Alfredo De Sanctis).

Più che Regina!, dramma in un prologo e 4 atti di Emilio Bergerat (Roma, T. Costanzi, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 1-VII).

Il Colonnello Bridau, commedia in 4 atti di Emilio Fabre (da Balzac), (Milano, T. Fossati, C. Alfredo De Sanctis, protagonista magnifico, 25-IV).

L'età d'amare, commedia in 4 atti di Pietro Wolff (Bologna, T. Duse, C. Virginia Reiter, 9-X).

L'Ovile, commedia in 3 atti di Enrico Bernstein (Milano, T. Manzoni, C. Mariani-Zampieri, 24-XI).

La Raffica, dramma in 3 atti di Enrico Bernstein (Torino, T. Alfieri, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 15-XII).

La buona intenzione, commedia in 2 atti di Francis de Croisset (Bologna, T. Duse, C. Virginia Reiter, 14-X).

Il manichino, commedia in 2 atti di Maurizio De Waleffe, trad. da Camillo Antona-Traversi (Roma, T. Metastasio, 12-V).

Una sfumatura (*Le je ne sais quoi...*), commedia in 3 atti di Maurizio De Waleffe (Milano, T. Manzoni, C. Mariani-Zampieri, 14-XI).

Chou, commedia in 2 atti di Pietro Veber e Fred. de Grésac (Torino, T. Alfieri, C. Di Lorenzo-Andò, 26-IX).

Dieci minuti di fermata, commedia in 3 atti di Giorgio Duval, trad. da Giovanni Pozza (Milano, T. Manzoni, C. Mariani-Zampieri, 12-XII).

Madama l'Ordinanza, commedia in 3 atti di Giulio Chancel, trad. da Ett. Della Porta (Firenze, T. Alfieri, C. P. C. Tovagliari, III).

Nora la Domatrice, commedia in 3 atti di E. Grenet-Dancourt e G. Bertal (C. Giuseppe Brignone).

L'Istinto, dramma in 3 atti di Enrico Kistemaeckers (C. Ettore Berti).

In bocca al lupo, commedia in 3 atti di

Maurizio Hennequin e Paolo Bilhaud (Milano, T. Olimpia, C. Mariani-Zampieri, 6-II).

La bella Marsigliese, commedia in 4 atti di Pietro Berton (Torino, T. Carignano, C. Mariani-Zampieri, 21-X).

Il piccolo parigino, commedia in 3 atti di A. Berton (Torino, T. Torinese, 26-IX).

La Dormiente, dramma in 2 atti di Andrea De Lorde (Milano, T. Commenda, C. Della Guardia, 23-VI).

Padre naturale, commedia in 3 atti di E. Depré e P. Charton, trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson ») (18-III); *L'amico della casa*, commedia in 3 atti di Andrea Picard, trad. da Ettore Della Porta (26-III); *Lui!*, dramma in un atto di Oscar Méténier, trad. da Ugo Biondi (1-IV); *La mano sinistra*, commedia in 3 atti di Pietro Veber, trad. da Cesare Hanau (1-IV); *I Lupi*, dramma in un atto di Bonis Charancle, trad. da Camillo Antona-Traversi (2-IV); *Per essere amata*, commedia in 3 atti di Michele Carré e Leone Xanroff, trad. da Enrico Novelli (« Yambo »), (6-IV); *Primavera birbona*, commedia in 4 atti di A. Jaime e Giorgio Duval, trad. da Umb. Ferrigni (« Yorickson ») 15-IV); *Il Matrimonio di Genovieffa*, commedia in 1 atto di M. De Bovet, trad. da Luigi Sassi (16-IV). (Tutte queste rappres. al T. Alfieri di Firenze, per cura del « Teatro Drammatico Sperimentale »).

Le Friquet (Il passerottino), commedia in 4 atti di Willy e Gyp (C. Dina Galli).

Sarah Bernhardt, nella sua *tournée* in Italia rappresenta: *L'Aiglon* e *La Dame aux* [illegible].

Le sorprese dell'automobile, commedia in 3 atti di Kurt e Kraatz, trad. da G. E. Nani (C. Gramatica-Orlandini-Fabbri).

TEATRO TEDESCO

Disciplina, dramma in 3 atti di Giovanni Thorel e Franz de Couring, trad. da Ugo Ojetti (Torino, T. Alfieri, C. Ermete Novelli, 29-IV).

Eidelberga mia!, commedia in 5 atti di Guglielmo Meyer-Förster (C. Caimmi-Zoncada).

Catena spezzata, commedia in 2 atti di S. Geiger (Milano, T. Stabilini, C. Brignone, 21-II).

TEATRO SPAGNUOLO

Il Nido altrui, commedia in 3 atti di Giacinto Benavente, trad. da Giuseppe Paolo Pacchierotti (Milano, T. Olimpia, C. Mariani-Zampieri, 23-II).

La Gatta d'Angora, commedia in 4 atti di Giacinto Benavente (Torino, T. Alfieri, 21-XI).

I Galeoti, commedia in 3 atti di Gioacchino e Serafino Alvarez Quintero, trad. da Giuseppe Paolo Pacchierotti (Milano, T. Olimpia, C. Dina Galli, 28-I).

L'amore che passa, commedia in 2 atti di Gioachino e Serafino Alvarez-Quintero, trad. da Giuseppe Paolo Pacchierotti (Milano, T. Manzoni, C. Tovagliari-Carloni-Pezzinga, 17-IV).

TEATRO NORVEGESE

La commedia dell'amore, commedia in 3 atti di Enrico Ibsen, trad. da Piero Ottolini (C. Alfredo De Sanctis).

TEATRO POLACCO

Nere, dramma in 4 atti di S. Przybyzewsky (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 11-X).

1906.

TEATRO FRANCESE

La pesta, commedia in 3 atti di Vittoriano Sardou, trad. da Marco Praga (Milano, T. Manzoni, C. Mariani-Zampieri, 20-III).

Apparenza (Paraitre), commedia in 4 atti di Maurizio Donnay (Napoli, T. Fiorentini, C. Mariani-Zampieri, 19-XII).

Varennes, commedia storica in 7 quadri di Enrico Lavedan e G. Lenôtre (Novara, T. Farragiana, C. Giuseppe Gray, 19-XI).

La Telegrafista, commedia in 3 atti di Alfredo Capus (Bologna, Arena del Sole, C. Calabresi-Severi, 21-VI).

L'attentato, dramma in 5 atti di Alfredo Capus e Luciano Descaves, trad. da Cesare Hanau (Bologna, T. del Corso, C. Alfredo De Sanctis, 10-XII).

Occhi azzurri, commedia in 5 atti di Enrico Bernstein (Torino, T. Alfieri, C. Gramatica-Ruggeri, 9-III); senza alcun successo; ripresa sotto il nuovo titolo di *L'artiglio*, e ridotta in 4 atti, ottenne, rappresentata dalla stessa Compagnia (il 3-V) al T. Manzoni di Milano, lieto esito).

La marcia nuziale, dramma in 4 atti di Enrico Bataille (Bologna, Arena del Sole, C. Gramatica-Ruggeri, 17-VII).

I Ventri dorati, commedia in 5 atti di Emilio Fabre, trad. da Lucio D'Ambra (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 8-XII).

Giovinezza, commedia in 3 atti di Andrea Picard (Milano, T. Manzoni, C. Irma Gramatica, 26-IX).

La più debole, commedia in 3 atti di Marcello Prévost (Padova, T. Garibaldi, C. Ettore Berti, 15-I).

Verso l'amore, commedia in 5 atti di Leone Gandillot (Milano, T. Manzoni, C. Di Lorenzo-Andò, 5-II).

Il Cuore e la Legge, commedia in 3 atti di Paolo e Vittorio Margueritte (Firenze, P. Nazionale, C. Talli-Gramatica-Calabresi, 25-V).

Scrupoli, un atto, ed *Epidemia*, un atto, di Ottavio Mirbeau, trad. da Giulio De Frenzi (Giulio Federzoni), (C. Gramatica-Ruggeri).

Tripleplatte, commedia in 5 atti di Tristan Bernard ed A. Gotfernaux (Torino, T. Alfieri, C. Talli e Soci, 23-XI).

Il Germoglio, commedia in 3 atti di Giorgio Feydeau, trad. di Umb. Ferrigni (« Yorickson ») (Torino, T. Alfieri, C. Talli e Soci, 23-XI).

Quel monello di papà, commedia in 3 atti di Giorgio Berr (Milano, T. Lirico, C. Ermete Novelli, 12-VI).

La felicità delle mogli, commedia in 4 atti di Francis de Croisset (Padova, T. Verdi, C. Della Guardia, 17-III).

L'idea di Boby, commedia in 3 atti di Maurizio De Waleffe (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, 18-IV).

La Stirpe, commedia in 4 atti di Giovanni Thorel (Firenze, T. Niccolini, C. Alfredo De Sanctis, 12-III).

Cuore di passero, commedia in 4 atti di Luigi Artus (Livorno, Politeama, C. Tovagliari, 10-XII).

La piccola Signora Dubois, commedia in 3 atti di Paolo Gavault e Lehaix (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, 10-V).

Florette e Patapon, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber, trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson ») (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Sichel-Guasti-Bracci, 1 VI).

Cuor di Regina, dramma storico in 6 atti di Claudio e Pietro Berton (Lucca, T. Comunale, C. Caimmi-Zoncada, 23-IV).

La fortuna dei mariti, commedia in un atto di Francis de Croisset e Maurizio De Waleffe, trad. da Camillo Antona-Traversi (C. Gramatica-Ruggeri).

TEATRO TEDESCO

I Tessitori, dramma in 5 atti di Gherardo Hauptmann, trad. da Enrico Gagliardi (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 5-V).

Pietra fra pietre, dramma in 4 atti di Ermanno Sudermann, trad. da G. E. Nani, (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 17-III).

L'età critica, dramma in 4 atti di Max Dreyer, trad. da G. E. Nani (Genova, T. Paganini, C. Calabresi-Severi, 11-V).

Intermezzo, commedia satirica in 3 atti di Arturo Schnitzler, trad. da G. E. Nani (Milano, T. Manzoni, C. Calabresi-Severi, 19-XI).

TEATRO INGLESE

La casa in ordine, commedia in 4 atti di Arturo W. Pinero (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, 18-V).

Il Magistrato, commedia in 4 atti di Arturo W. Pinero, trad. da Alfredo De Sanctis (Venezia, T. Goldoni, C. Alfredo De Sanctis, 29-V).

La mano della scimmia, dramma in 3 quadri di N. Parker e V. Jacobs (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, 25-V).

1907.

TEATRO FRANCESE

La scalata, commedia in 4 atti di Maurizio Donnay (Torino, T. Balbo, C. Andò e Soci, IX).

Il Ladro, commedia in 3 atti di Enrico Bernstein (Napoli, T. Sannazaro, C. Calabresi-Severi, 4-II e Torino, T. Alfieri, C. Gramatica-Ruggeri).

Sansone, commedia in 4 atti di Enrico Bernstein (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, 17-XII).

Poliche, commedia in 4 atti di Enrico Bataille, trad. da Giovanni Pozza (Napoli, T. Sannazaro, C. Gramatica-Ruggeri, 28-V).

La casa d'argilla, commedia in 3 atti di Emilio Fabre, trad. da Lucio D'Ambra (Torino, T. Alfieri, C. Gemma Caimmi, 10-VI).

Anime nemiche, dramma in 4 atti di Paolo Giacinto Loyson, trad. da Adolfo De Bosis (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, 26-X).

Les passagères, commedia in 4 atti di Alfredo Capus (Napoli, T. Fiorentini, C. Gemma Caimmi, 11-I).

Miquette e sua madre, commedia in 3 atti di Roberto de Flers e Gastone Armando de Caillavet (Torino, T. Alfieri, C. Gramatica-Ruggeri, 14-I). (Trad. da Umberto Ferrigni (Yorickson)).

I Gabbiani, commedia in 3 atti di Paolo Adam (Napoli, T. Fiorentini, C. Alfredo De Sanctis, 23-III).

La più innamorata, commedia in 4 atti di Luciano Besnard (Napoli, T. Fiorentini, C. Mariani-Zampieri, 4-XII).

Il Rigagnolo (Le Ruisseau), commedia in 3 atti di Pietro Wolff (Napoli, T. Sannazaro, C. Gramatica-Ruggeri, 22-V).

Omettino, commedia in un atto di Pietro Wolff (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, XI).

Camere separate, commedia in 3 atti di Pietro Veber (Milano, T. Manzoni, C. Calabresi-Severi, 26-IV).

Gonzague, commedia in un atto di Pietro Veber (Milano, T. Manzoni, C. Calabresi-Severi, V).

La Signorina Josette mia moglie, commedia in 4 atti di Paolo Gavault e Roberto Charvay (Milano, T. Manzoni C. Gramatica-Ruggeri, 18 III).

Il portafogli, un atto di Ottavio Mirbeau (Roma, T. Costanzi, C. Calabresi-Severi, 7-VII).

Oltraggio al pudore (L'article 330), un atto di Giorgio Courteline, ridotto da Renato Simoni, (Milano, T. Manzoni, C. Calabresi-Severi, V).

La Sorella, commedia in 3 atti di Tristan Bernard (Milano, T. Manzoni C. Calabresi-Severi, V).

I vigneti di Médoc, un atto di Tristan Bernard (Milano, T. Manzoni, C. Calabresi-Severi, V).

La famiglia dell'ordinanza, commedia in 3 atti di Tristan Bernard (Roma, T. Costanzi, C. Calabresi-Severi, 12-VII).

Sacrificata, commedia in 2 atti di Gastone Devore (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, 16-XI).

Saper fare, commedia in 3 atti di Francis De Croisset e Abele Tarride (Torino, T. Balbo, C. Andò e Soci, 14-X).

La Grimpette, 3 atti di Giorgio Berr e Maurizio Guillemaut (Milano, T. Filodrammatici, C. Tovagliari e Soci, 16-I).

Ecce Homo, 4 episodi drammatici di Vittorio Fraпié (Torino, T. Alfieri, C. Mario Fumagalli, 12-IV).

La Vertigine, dramma in 2 atti di H. R. Lenormand (Torino, T. Alfieri, C. Gemma Caimmi, 28-III).

Il Segreto della confessione, dramma in 5 atti e 6 quadri di Paolo Anthelme (Livorno, Politeama, C. Alfredo De Sanctis, 26-IX).

Le due signore Delauze, commedia in 3 atti di Adriana Gabriella Mourey (Torino, T. Carignano, C Di Lorenzo, 23-X).

La felicità di faccia, commedia in 2 atti di Maurizio Desvallières e Ugo Delorme (Napoli, T. Sannazaro, C. Gramatica-Ruggeri, 16-V).

Niente di dazio? (Vous n'avez rien à declarer?), commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber, trad. da Amerigo Guasti (Milano, T. Manzoni, C. Talli e Soci, 12-I).

Il num. 18, 3 atti di Enrico Kéroul ed Alberto Barré (Napoli, T. Fiorentini, C. Sichel Guasti-Ciarli-Bracci, 10-V).

Madama Tantalo, commedia in 3 etti di Enrico Kéroul ed Alberto Barré (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Guasti-Ciarli-Bracci, 17-VII).

In bocca al lupo, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Paolo Bilhaud (C. Masi-Falconi).

Il Quadrifoglio, 3 atti di Nancey e Armont, trad. da Amerigo Guasti (Firenze, T. Niccolini, C. Alfredo De Sanctis, 9 II).

Una capanna e un cuore, commedia in 3 atti di Nancey e Armont (Torino, T. Alfieri, C. Calabresi-Severi, 26-XI).

Amour e Compagni, commedia in 3 atti di Luigi Forest (C. Talli e Soci).

Il figlio di papà, commedia in 3 atti di

Antony Mars e Maurizio Desvallières (C. Calabresi-Severi).

La Scuola degli amanti, commedia in 3 atti di Claudio Roland e Pietro Morgand (Torino, T. Carignano, C. Sichel-Guasti-Ciarli-Bracci, 24-XI).

Il velo della felicità, commedia in un atto di Giorgio Clemenceau (Ferrara, T. Tosi-Borghi, C. Ermete Novelli, 22-VI).

Ottavio, commedia in un atto di Miraud e Gevotte (Torino, T. Carignano, C. Tina Di Lorenzo, 28-X).

Lui o lei?, un atto di Monezy-Eon e *Un po' di musica*, un atto di G. Cronier (Roma, T. Costanzi, C. Calabresi-Severi, 5-VII).

Il Campanile d'Aujourville, un atto di Maurizio Gerbidon; *Astuzie*, un atto di Alfredo Athis, ed *English Maid*, un atto di M. Manche (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, 26-XI).

Dalla C. Debrenne-Teglio, venuta in *tournée* in Italia, della quale era «prima-attrice» M.lle Susanne Munte, sono state rappresentate le seguenti produzioni: *M.lle Josette ma femme* di Gavault e Charvay e *Le Voleur* di Bernstein (nuove per l'Italia), *Sapho* e *L'Adversaire*.

Dalla Compagnia Teglio, «prima-attrice» M.lle Lelières, furon rappresentate: *Vous n'avez rien à declarer?*, *Florette et Patapon*, *L'enfant du miracle*, *Loute* e *Le Chopin*.

TEATRO TEDESCO

I Giurati, dramma in 2 atti di Roberto Weil, trad. da Cesare Castelli (Firenze, T. Alfieri, C. Geri-Tempesti, 12-XI).

Sherlock Holmes (Il poliziotto dilettante), commedia in 4 atti di T. Bonn (da Conan Doyle), trad. da Cesare Castelli (C. Geri-Tempesti).

TEATRO INGLESE

Il ventaglio di Lady Windermere, commedia in 4 atti di Oscar Wilde, trad. da Cesare Castelli e Ferruccio Bernardini (Milano, T. Manzoni, C. Talli e Soci, 26-I).

La Verità, commedia in 4 atti di Clyle Flitch (autore americano) (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Ruggeri, 11-XII).

TEATRO RUSSO

I figli del Sole, dramma in 4 atti di Massimo Gorki, trad. da Cesare Castelli (C. Italia Vitaliani).

1908.

TEATRO FRANCESE

Il processo dei veleni (*L'affaire des poisons*), dramma in 5 atti di Vittoriano Sardou, trad. da Roberto Bracco (Milano, T. Lirico, C. «Città di Milano», diretta da A. Maggi, 3-IV).

La Donna nuda, commedia in 4 atti di Enrico Bataille (Milano, T. Manzoni, C. Emma Gramatica, 20-X).

La Vita Pubblica, commedia in 4 atti di Emilio Fabre, trad. da Umberto Ferrigni («Yorickson») (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 27-II).

I maggiolini, commedia in 3 atti di Eugenio Brieux, trad. da Lucio D'Ambra (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 15-XII).

Amore veglia, commedia in 4 atti di Roberto de Flers e G. A. de Caillavet, trad. da Umberto Ferrigni («Yorickson») (Milano, T. Manzoni, C. Talli e Soci, 17-III).

Il Re, 4 atti di Roberto de Flers, G. A. de Caillavet ed Emanuele Arène, trad. da Carlo Bertolazzi (Torino, T. Alfieri, C. Talli e Soci, 25-IX).

Il Ventaglio, commedia in 4 atti di Roberto de Flers e G. A. de Caillavet, trad. da Alfredo Testoni (Milano, T. Manzoni, C. Calabresi-Severi, 6-XI).

Numa Rumestan, commedia in 5 atti di Alfonso Daudet (Napoli, T. Mercadante, C. Giovanni Novelli, 22-II).

Un divorzio, commedia in 3 atti di Paolo Bourget e Andrea Cury (Milano, T. Manzoni, C. Mariani-Zampieri, 18-V).

L'Altro, commedia in 3 atti di Paolo e Vittorio Margueritte (Milano, T. Manzoni, C. Talli e Soci, 11-IV).

I Buffoni, commedia in 4 atti, in versi, di Miguel Zamacoïs, trad. da Ettore Moschino (Venezia, T. Goldoni, C. Favre-Paladini, 4-IV).

Il Focolare, commedia in 3 atti di Ottavio Mirbeau e Teodoro Nathanson (Roma, T. Valle, C. Talli e Soci, 17-XII).

Monsignore in vacanza, commedia in un atto di Giulio Claretie (Torino, T. Alfieri, C. Gramatica Ruggeri, 15-XII).

Lo Sdrucciolone, commedia in 3 atti di Andrea Picard (Milano, T. Olimpia, C. V. Talli, 3-VI).

Cuore a cuore (*A cuore aperto*), commedia in 3 atti di Romain Coolus (Venezia, T. Goldoni, C. Favre-Paladini, 10-IV).

Gli Amanti di Sazy, commedia in 3 atti di Romain Coolus (Napoli, T. Fiorentini, C. Gemma Caimmi, 7-XII).

Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

La Rivale, commedia in 4 atti di Enrico Kistemaeckers e Andrea Delorde (Milano, T. Olimpia, C. V. Talli, 27-VI).

Il Canto del Cigno, commedia in 3 atti di Giorgio Duval e Saverio Roux (Milano, T. Manzoni, C. Calabresi-Severi, 19-XII).

Suo padre, commedia in 4 atti di Alberto Guinon ed E. Bouchinet (Bologna, T. del Corso, C. Sanipoli-Casentini, 3-II).

Chacun sa vie (*Per la propria strada*), commedia in 3 atti di Gastone Guiches e P.-B. Gheusi (Genova, T. Paganini, C. Calabresi-Severi, 1-II).

Patachon, commedia in 4 atti di Maurizio Hennequin e Felice Duquesnel (Torino, T. Carignano, C. Masi-Falconi, 11-II).

Venti giorni all'ombra, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber (Torino, T. Alfieri, C. V. Talli, 10-II).

Il matrimonio di Giacomina, commedia in 4 atti di Paolo Gavault (Milano, T. Olimpia, C. V. Talli, 15-VI).

Il romanzo d'una maestrina, commedia in 5 atti di Felice Duquesnel (Napoli, T. Fiorentini, C. Della Guardia, 31-III).

Federico Lemaître, commedia di Sergio Basset, trad. da Emilio Pinchia (Roma, T. Metastasio, VI).

Il matrimonio d'una stella, commedia di Alessandro Bisson e Giorgio Thurner (Genova, T. Verdi, C. Favre-Paladini, VIII).

Il Satiro, commedia in 3 atti di Giorgio Berr e Maurizio Guillemaut (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Masi-Falconi, 24-VII).

Le grandi manovre, commedia in 3 atti di G. Maret (C. Sichel-Masi-Falconi).

Il suo primo viaggio, 2 atti di Leone Xanroff e Guérin (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Masi-Falconi, VII).

Le Boute-en-train, 3 atti di Athis (C. Mariani-Zampieri, dir. da F. Andò).

La Comp. del « Grand-Guignol », diretta da Alfredo Sainati, rappresenta le seguenti produzioni (nuove per l'Italia): *Passa la ronda*, 2 atti di Roberto Francheville; *La Straniera*, un atto di Lepelletier; *Un fatto di buon costume* (*Un affaire de moeurs*), 2 quadri di Carlo Esquier; *L'ultima tortura*, un atto di Andrea De Lorde; *Una lezione alla Salpetrière*, 2 atti di Andrea De Lorde:; *In Bordata*, tragedia in un atto di Camillo Antona-Traversi ed A. Ribaux; *Calvario*, un atto di Camillo Antona-Traversi e P. Di Martiny; *Il martire della via Pigalle*, commedia in un atto di Maurizio Gerbidon; *Le operazioni del Dottor Le Verdier*, commedia in un atto di Elia De Bassan; *Al « Rat-Mort »*, *Gabinetto N. 6*, un atto di Andrea De Lorde; *La Voce*, un atto di Oscar Méténier; *Un gentiluomo*, commedia in un atto di Timmoroye e Manoussi; *Un fratello*, commedia in un atto di Elia De Bassan; *Mademoiselle Fifì*, un atto di Oscar Méténier (da Maupassant), ed ha « ripreso » il dramma in un atto di Oscar Méténier: *Lui* (tutte all'Olimpia di Milano, nell'ottobre); *I bastoni fra le ruote*, commedia in 2 atti di R. Dieudonné; *L'amore si diverte*, 2 atti di Daniele Jourda; *Alla Morgue*, scene drammatiche in un atto di Andrea De Lorde e G. Montignac; *Troppo amato*, un atto di Leone Xanroff; *Il Sogno d'Anaik*, commedia in un atto di Monezy-Eon; *Frutto fuor di stagione*, commedia in un atto di A. Schivartg; *L'ultima tortura*, un atto di Andrea De Lorde; *Sott'acqua*, dramma in un atto e 2 quadri di Lauman e Olivier; *In famiglia*, commedia in 2 atti di Andrea De Lorde; *Dopo il teatro*, dramma in 3 quadri di Docquois e Reibrach; *L'automa*, dramma in 2 atti di H. R. Lenormand.

Réjane, nella sua *tournée* in Italia, ha rappresentato (nuove) le due commedie: *Suzeraine*, in 4 atti, di Dario Niccodemi, e *Qui perd gagne*, in 5 atti di Alfred Capus e Pierre Veber (dall'omonimo romanzo di Capus) (prima rappresentazione in Italia: Torino, T. Carignano, IV).

TEATRO TEDESCO

Rose (*Silvia* - *L'ultima visita* - *La Principessa lontana*), trilogia di Ermanno Sudermann, trad. da Gerolamo Enrico Nani (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 11-II).

Ultime maschere, dramma in un atto, e *Cena d'addio*, un atto, di Arturo Schnitzler trad. da Cesare Levi (Torino, T. Alfieri, C. Gramatica-Ruggeri, 15-XII).

Fra uomini e macchine, dramma in 3 atti di Oscar Bendiener, trad. e adattato da G.

E. Nani (Napoli, P. Giacosa, C. «Città di Milano», diretta da Andrea Maggi, 14-X).

Un caso misterioso, commedia in 3 atti, prologo ed epilogo di Oswald e Grunwald (Roma, T. Metastasio, C. Campioni-Pozzone, 7-IV).

TEATRO INGLESE

Quella che vince, commedia in 4 atti di Clyde Fitch (Milano, T. Manzoni, C. Emma Gramatica, 12-X).

Dante, azione scenica in 4 atti di Heloise Durand Rose (Verona, T. Filarmonico, C. Ermete Novelli, 20-X).

Raffles, commedia in 4 atti di E. H. Hormung ed E. Presbey (Napoli, T. Fiorentini, C. Gramatica-Ruggeri, 24-I).

TEATRO UNGHERESE

Il Diavolo, commedia in 3 atti di Francesco Molnàr (Torino, T. Carignano, C. Ermete Zacconi, protagonista magnifico, 11-I).

1909.

TEATRO FRANCESE

L'Incantamento, commedia in 4 atti di Enrico Bataille (Milano, T. Manzoni, C. Emma Gramatica, 1-IV).

Lo Scandalo, commedia in 4 atti di Enrico Bataille (Milano, T. Manzoni, C. Tina di Lorenzo-Falconi, 7-X).

Maman Colibrì, commedia in 4 atti di Enrico Bataille (Milano, T. Filodrammatici, C. Irma Gramatica, 15-XI).

Simona, commedia in 3 atti di Eugenio Brieux, trad. da Camillo Antona-Traversi (Torino, T. Alfieri, C. Andò-Paoli-Gandusio, 17-IX).

Conosci te stesso, commedia in 3 atti di Paolo Hervieu (Milano, T. Manzoni, C. Tina Di Lorenzo-Falconi, 27-X).

I Vincitori, dramma in 4 atti di Emilio Fabre (Milano, T. Olimpia, C. Della Guardia, 17-II).

Il danaro, commedia in 3 atti di Emilio Fabre (Napoli, T. Fiorentini, C. Mariani-Zampieri, 2-IV).

Israël, dramma in 3 atti di Enrico Bernstein (Milano, T. Olimpia, C. Della Guardia, 23-I).

Le Giacobine, commedia in 3 atti di Abele Hermant (Roma, T. Argentina, C. stabile Romana, 30-III).

Treni di lusso, 4 atti di Abele Hermant (Trieste, T. Verdi, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 8-V). Trad. da U. Ferrigni («Yorickson»).

Un Angelo, commedia in 3 atti di Alfredo Capus (Bologna, T. Duse, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 21-III).

I due uomini, commedia in 4 atti di Alfredo Capus (Roma, T. Valle, C. Andò-Paoli-Gandusio, 19-IV).

La Colomba ferita, commedia in 3 atti di Alfredo Capus (Milano, T. Manzoni, C. Talli e Soci, 26-IV).

Il Vagabondo (*Le Chemineau*), poema drammatico in 5 atti di Giovanni Richepin, trad. da Cosimo Giorgieri-Contri (Milano, T. Filodrammatici, C. Paolo Teglio, 10-V).

Il Filibustiere, commedia in 3 atti, in versi, trad. da Cosimo Giorgieri-Contri (Milano, T. Filodrammatici, C. Paolo Teglio, 24-V).

La Glu (*Il Vischio*), dramma in 5 atti e 6 quadri di Giovanni Richepin, trad. da Calogero Zambuto (Torino, P. Chiarella, C. Paolo Teglio, 4-XII).

La Barricata, commedia in 4 atti di Paolo Bourget (Napoli, T. Fiorentini, C. Mariani-Zampieri, 5-IV).

L'Esule, commedia in 4 atti di Paolo Bourget (Livorno, Politeama, C. Alfredo De Sanctis, 16-X).

L'Asino di Buridano, commedia in 3 atti di Roberto de Flers e G. A. de Caillavet (Roma, T. Valle, C. Andò-Paoli-Gandusio, 26-IV). (Trad. da Umberto Ferrigni («Yorickson»).

Il Milione, commedia in 3 atti e 4 quadri, di Giulio Claretie (dal romanzo omonimo), trad da Olga Ossani-Lodi (*Febea*) (Roma, T. Valle, C. Andò-Paoli-Gandusio, 3-V).

Pace in famiglia, un atto di Giorgio Courteline, trad. da Amerigo Guasti (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 23-X).

Il Signor Codomat, 3 scene di Tristan Bernard (Milano, T. Olimpia, C. Alfredo De Sanctis, IV).

Alla ribalta, 4 atti di Tristan Bernard (Milano, T. Olimpia, C. Talli e Soci, 17-VIII).

Il Passepartout, commedia in 3 atti di Giorgio Thurner (Milano, T. Olimpia, C. Alfredo De Sanctis, 27-III).

L'Inganno (*Le Bluff*), commedia in 3 atti

di Giorgio Thurner (Milano, T. Filodrammatici, C. P. Teglio, 21-V).

Il Giglio, commedia in 4 atti di Pietro Wolff e Saverio Leroux (Torino, T. Carignano, C. Emma Gramatica, 29-X).

Pilode, commedia in un atto, in versi, di Luigi Legendre, trad. da Nicola Serena (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, II).

L'Altalena, commedia in 2 atti di Enrico di Rothschild (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 5-I).

La Ribalta (*La Rampe*), dramma in 4 atti di Enrico di Rothschild (Milano, T. Filodrammatici, C. Gemma Caimmi, 3-III).

Gli Intrusi, commedia in 3 atti di Carlo Esquier (Napoli, T. Fiorentini, C. Mariani-Zampieri, 15-I).

La Morsa, dramma in 3 atti di Andrea Sardou (Napoli, T. Fiorentini, C. Mariani-Zampieri, 12-IV).

Le penne del pavone, commedia in 3 atti di Alessandro Bisson e Giuliano Berr de Turique (Milano, T. Olimpia, C. Talli e Soci, 1-IX).

La donna di cuori, commedia in 3 atti di Maurizio Soulié e Giovanni Thorel (Trieste, T. Verdi, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, IV).

La piccola cioccolattiera (titolo mutato poi in: *La piccola cioccolataia*), commedia in 4 atti di Paolo Gavault, trad. da Giuseppe Adami (Napoli, T. Fiorentini, C. Emma Gramatica, 20-XII).

Monsieur Zero, 3 atti di Paolo Gavault e Monëzy-Eon (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Masi-Falconi, 4-XII).

Dieci minuti di auto, commedia in 3 atti di Giorgio Berr e Pietro Decourcelle (Trieste, T. Verdi, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 3-V).

Occupati d'Amelia, commedia in 4 atti di Giorgio Feydeau (Torino, T. Carignano, C. Sichel-Guasti-Ciarli-Bracci, 9-II).

(Trad. da Umberto Ferrigni « Yorickson »).

Un grosso affare, 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber (Napoli, T. Sannazaro, C. Sichel-Masi-Falconi, 23-IV).

La migliore delle donne, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Paolo Bilhaud (Torino, T. Alfieri, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 21-VII).

La tentazione dell'Abate Giovanni, commedia in 3 atti di Luigi Payen (Roma, T. Valle, C. Andò-Paoli-Gandusio, 22-V).

Il riposo, dramma in 4 atti di G. Népoty (Milano, T. Olimpia, C. Alfredo De Sanctis, IV).

Il Sistema del dottor Goudron, dramma in un atto di Andrea De Lorde (Roma, Argentina, C. Stabile Romana, 22-II).

La Sconosciuta (*La Femme X*), 5 atti di Alessandro Bisson (C. Mariani-Calabresi).

Lo Scandalo di Montecarlo, commedia in 5 atti di Sacha Guitry (C. Mariani-Calabresi).

La Sconosciuta, dramma in un atto di Giovanni Sartène (Savona, T. Garibaldi, C. Zannini, 26-XI).

La Compagnia del Grand Guignol diretta da Alfredo Sainati, ha rappresentato le seguenti nuove produzioni: *Poche, ma sentite parole*, un atto di Carlo Torquet; *Il Cieco*, dramma in un atto di C. Hellem e P. d'Estoc; *Un bello scherzo*, un atto di Andrea De Lorde (Milano, T. Filodrammatici, III); *Le notti dell'Hampton Club*, dramma in un atto e 2 quadri di Monezy-Eon e Armont; *Un Concerto in un Manicomio*, dramma in 2 quadri di Andrea De Lorde e Carlo Foley; *La Frode*, dramma in 2 atti di Andrea De Lorde ed Alfredo Masson-Forestier; *La Grande Mort*, dramma in 2 atti di H. R. Lenormand e Y. D'Aguzon; *Alle due di notte, quartiere Marbeuf*, dramma in 2 quadri di Giovanni Lorrain e Gustavo Coquois (Torino, T. Vittorio Emanuele, IX); *Dormite, lo voglio!*, commedia in un atto di Giorgio Feydeau; *Il piccolo Babouin*, commedia in un atto di A. Mycho; *Il Cieco*, dramma in un atto di C. Hellem e P. D'Estoc; *Tic nervosi*, un atto di C. Berton; *Ciò che desideriamo* (*Le bel homme*), commedia in un atto di Max Maurey e Saverio Roux; *Le Revenant*, dramma in un atto di Giovanni Sartène; *Adele è incinta*, commedia in un atto di Enrico Beaujot; *Lulù e Jojo*, commedia in un atto di Paolo Sonnies; *Lo Straniero*, dramma in un atto di Lepelletier; *Cuoca modello*, commedia in un atto di Leone Abric; *La Voce*, dramma in un atto di Oscar Méténier ed E. Daube; *Madamigella Agata*, commedia in un atto di Alevy e Sazy, trad. da Camillo Antona-Traversi); *Il becco di gas*, commedia in un atto di Roberto Dieudonné; *Il Ritorno*, dramma in un atto di J. D'Aguzon; *Mammina*, dramma in un atto di Giovanni Sartène, e *Quel buon diavolo del Commissario*, commedia in un atto di Giorgio Courteline e Giulio Levy, trad. da Cesare Levi (Firenze, P. Nazionale XII).

TEATRO TEDESCO

Il pappagallo verde, dramma in un atto di Arturo Schnitzler (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 25-I).

Letteratura, un atto di Arturo Schnitzler, trad. da Cesare Levi (Milano, T. Olimpia, C. Alfredo De Sanctis, IV).

Lo Sconosciuto, dramma in un atto (in 3 quadri) di Oscar Bendiener, trad. da G. E. Nani (C. del « Grand Guignol » di A. Sainati).

Alla vigilia, dramma in 3 atti di Leopoldo Kampf, trad. da Ferdinando Fontana (Roma, C. Stabile Romana, III).

Il bacio, scherzo comico satirico in un atto di Lodovico Huna (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Masi-Falconi, XII).

(Trad. da Gerolamo Enrico Nani).

TEATRO INGLESE

L'Eroe, commedia di Giorgio Bern. Shaw (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, III).

La professione della Signora Warren, commedia in 4 atti di Giorgio Bernardo Shaw (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 9-III).

Irene, commedia in 3 atti di Antony P. Warton (Milano, T. Olimpia, C. Talli e Soci, 23-VIII).

Come la donna ottenne il voto, commedia in un atto di C. Hamilton e C. Saint Jeem (Milano, T. Manzoni, C. Talli e Soci, 15-III).

I Milioni di Bruster, commedia in 4 atti di W. Smith ed Ongley, trad. da Amerigo Guasti (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 20-X).

Quando i Cavalieri erano prodi, scherzo comico in 3 atti di Carlo Marlowe (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 29-XII).

Il diluvio, commedia in 3 atti di Henning Berger (Napoli, T. Fiorentini, 5-IV).

Tirannia di lacrime, commedia in 4 atti di Haddon Chambers, trad. da Giuseppe Bonaspetti (Napoli, T. Fiorentini, C. Mariani-Zampieri, 20-II).

TEATRO SPAGNUOLO

Anima allegra, commedia in 3 atti di Serafino e Gioachino Alvarez-Quintero, trad. da Giuseppe Paolo Pacchierotti (Milano, T. Manzoni, C. Tina Di Lorenzo-Falconi, 13-X).

La Madre, dramma in 4 atti di Santiago Rusiñol, trad. da Francesco Godò (C. Italia Vitaliani).

La Cena dei Cardinali, bozzetto drammatico in un atto di Giulio Dantas, trad. in versi da Diego Angeli (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana).

TEATRO RUSSO

Anfissa, dramma in 4 atti di Leonida Andreyeff, trad. da Cesare Castelli (Milano, T. Manzoni, C. Emma Gramatica, 19-IV).

TEATRO DANESE

Padre e figlio, commedia in 3 atti di Gustavo Esmann, trad. da G. E. Nani (Torino, T. Alfieri, C. Andò-Paoli-Gandusio, 20-X).

TEATRO OLANDESE

Kaatje, commedia in 4 atti, in versi, di Paolo Spaak (Milano, T. Filodrammatici, C. Paolo Teglio, 27-V).

TEATRO RUMENO

Suprema forza, dramma di Haramb G. Leca (Venezia, T. Fenice, C. Duse-Vitaliani, II).

1910.

TEATRO FRANCESE

La Vergine folle, commedia in 4 atti di Enrico Bataille, trad. da Averardo Borsi (Bologna, Arena del Sole, C. Emma Gramatica, VIII).

Il Sogno d'una notte d'amore, poema teatrale in un atto di Enrico Bataille, trad. da Diego Angeli (Roma, T. Nazionale, C. Emma Gramatica, 19-XII).

La Massière, commedia in 4 atti di Giulio Lemaître, trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson ») (Milano, T. Filodrammatici, C. Talli e Soci, 17-V).

Il Sire, commedia in 4 atti e 5 quadri di Enrico Lavedan, trad. da Ugo Falena (Milano, T. Olimpia, C. Alfredo De Sanctis, 3-V).

L'Avventuriero, commedia in 4 atti di Al-

fredo Capus (Genova, P. Margherita, C. Ruggero Ruggeri, 6-XII).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

L'Angelo Custode, commedia in 3 atti di Andrea Picard (Napoli, T. Fiorentini, C. Calabresi-Mariani, 21-IV).

Un caso di coscienza, dramma in un atto di Paolo Bourget e Sergio Basset (Roma, T. Nazionale, C. Emma Gramatica, XII).

Pietro e Teresa, commedia in 4 atti di Marcello Prévost (Milano, T. Olimpia, Comp. Ruggero Ruggeri, 25-X).

Il Rischio, commedia in 3 atti di Romain Coolus, trad. da Giovanni Novelli-Vidali (Milano, T. Olimpia, C. Talli e Soci, 8-VIII).

Il Rubicone, commedia in 3 atti di Edoardo Bourdet, trad. da Guelfo Civinini (Genova, P. Margherita, C. Talli e Soci, 20-VII).

Gaby, commedia in 3 atti di Giorgio Thurner (Milano, T. Olimpia, C. Ruggero Ruggeri, 4-X).

Il ballerino sconosciuto, commedia in 3 atti di Tristan Bernard (Roma, T. Valle, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, IV).

Beethoven, dramma in 3 atti, in versi, di Renato Fauchois, trad. da Lorenzo Stecchetti (Napoli, T. Sannazaro, Comp. Garavaglia-Gamna, V).

Il Bosco Sacro, commedia in 3 atti di Roberto de Flers e Gastone Armando de Caillavet, trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson ») (Roma, P. Nazionale, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 10-V).

L'amante del cuore, commedia in 4 atti di Maurizio Sergine (Milano, T. Manzoni, C. Mariani- Calabresi, 13-I).

L'Incontro, 4 atti di Pietro Berton (Milano, T. Manzoni, C. Mariani-Zampieri, 7-I).

Ripudiato, commedia in 3 atti di Luisa Artigues (Milano, T. Manzoni, C. Mariani-Zampieri, 7-II).

Il mio amico Teddy, commedia in 3 atti di Andrea Rivoire e Luciano Besnard (Roma, T. Nazionale, C. Emma Gramatica, XI).

Casa di danze, commedia in 4 atti di F. Noziere e C. Muller (dal romanzo di Paolo Reboux), (Torino, T. Alfieri, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 26-X).

Dopo l'amore, commedia in 3 atti di Carlo Reymond (Napoli, T. Fiorentini, C. Mariani-Calabresi, IV: scarso successo).

Addio, felicità (*La veglia della felicità*), un atto di Francesco de Nion e De Buysieulx (Bologna, Arena del Sole, C. Emma Gramatica, VIII).

L'Articolo 301, 3 atti di Giorgio Duval (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Masi-Falconi, 4-VII).

La fenice, commedia in 3 atti di Paolo Gavault ed Albino Valabregue (Roma, T. Nazionale, C. Mariani-Calabresi, 3-VII).

Taci, cuor mio!, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber, trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson ») (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, XI).

Madama Margot, commedia in 3 atti di Emilio Moreau e Carlo Clairville (Torino, T. Alfieri, C. Gemma Caimmi, 23-V).

Il Corno, 3 atti di Marco Sonal e Giorgio Berr (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Masi-Falconi, 11-VII).

Piccola Regina, commedia di Leone Xanroff (C. Emma Gramatica).

Una Vedova parigina, commedia buffa in 3 atti di Andrea Sylvane e Fabrizio Carre (Genova, P. Margherita, C. Talli e Soci, 9-VII).

Il papà del reggimento, commedia in 3 atti di Monëzy-Eon e J. Durieux (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Masi-Falconi, 18-VII).

Noblesse oblige, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber (Napoli T. Fiorentini, C. Mariani-Calabresi, 4-III).

Teodoro e Socio, commedia in 3 atti di Nancey e Paolo Armont (Firenze, T. Niccolini, C. Spano-Nipoti, II).

La prima notte, commedia in 3 atti di Keroul e Barré (C. Sichel-Guasti-Falconi).

Un giorno di pioggia, commedia in un atto di L. Forest (Genova, P. Margherita, C. Ruggero Ruggeri, XII)

La Compagnia del « Grand Guignol » diretta da Alfredo Sainati, rappresenta le seguenti produzioni nuove: *L'Angoscia*, dramma in un atto di Max Maurey; *Bloomfield and C.ny*, commedia in un atto di L. Trapie e G. Fabri; *Il Caporal Minatore*, dramma in un atto di Max Maurey e Mantray, trad. da A. Celentano; *L'Usuraio*, commedia in 2 atti di Timmory e Manoussi; *Casa di consegno*, un atto di P. d'Estoc e Waleros; *Sol Hyams*, dramma in 2 atti di Giovanni Bernac; *Il domatore*, commedia in un atto di Giovanni Sartene; *Incidente automobilistico*, commedia in un atto di Giovanni Sartene e Montbart; *Sabotage*, dramma in un atto d

Hellen, d'Estoc e Valleroy (Firenze, P. Nazionale, XII).

La Compagnia del «Teatro Minimo», diretta da Nino Martoglio, ha rappresentato al T. Manzoni di Roma: *Un episodio sotto il Terrore*, dramma in un atto di Nozière (24-II); *Mongenod*, un atto di M. Gerbidon (X); *Le due faccie*, un atto di Nozière e *Dopo di noi*, commedia in un atto di A. Mycho (XI); *Un'allegra mattinata*, commedia in un atto di G. Athis; *Dente per dente*, commedia in un atto di Enrico Kistemaeckers; *Suzy*, commedia in un atto di Andrea Barde; *La figlia del deputato*, commedia in un atto di Edmondo Gondinet (XII).

La Compagnia del «Grand Guignol Internazionale» diretta da Riccardo Tolentino, ha rappresentato a Milano, T. Filodrammatici, nell'ottobre: *La dote di Virginia*, un atto di Yves de Mirande, e *Le tre maschere*, dramma in un atto di Carlo Meré.

Una Compagnia francese venuta in Italia in *tournée*, ha rappresentato, nuovo, il poema in 4 atti di Edmondo Rostand: *Chantecler*.

L'attrice Marthe Regnier, nella sua *tournée* in Italia, ha rappresentato: *Made Josette ma femme* e *La petite Chocolatière*.

TEATRO TEDESCO

La barca infiorata, dramma in 5 atti di Ermanno Sudermann, trad. da Achille Tedeschi (Trieste, T. Verdi, C. Di Lorenzo-Falconi, 20-IV: successo negativo).

Il Concerto, commedia in 3 atti di Ermanno Bahr (Roma, P. Nazionale, C. Emma Gramatica, XI: scarso successo).

Il matrimonio di Anatolio, un atto di Arturo Schnitzler, trad. Cesare Levi (Roma, T. Metastasio, C. del «Teatro Minimo», dir. da Nino Martoglio, X: successo contrastato).

La mia principessina, commedia georgica in 3 atti di Gherardo Schatzler-Perasini, trad. da G. E. Nani (Livorno, Politeama, C. Ermete Zacconi, 8-X).

Impero di cuccagna, satira in 3 atti di Giovanni Lehmann, trad. da Gerolamo Enrico Nani (Torino, T. Carignano, C. Ermete Novelli, 16-II).

Casa d'oro, un atto di Felice Philippi (Roma, T. Metastasio, C. del «Teatro Minimo» dir. da Nino Martoglio, IX).

TEATRO INGLESE

Un sogno di una notte di mezza estate, poema in 5 atti di Guglielmo Shakespeare, trad. da Diego Angeli (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 1-II).

Lo Scoglio, commedia in 4 atti di Arturo W. Pinero (Bologna, T. Duse, C. Talli e Soci, 28-IV).

L'Abisso, 4 atti di B. Taft (Milano, T. Filodrammatici, 4-V).

Il Coltivatore di Cicago, commedia in 2 atti di Mark Twain (Genova, P. Margherita, C. Ruggero Ruggeri, XII: scarso successo).

Lily Clown, un atto di Didier Gold (Roma, T. Metastasio, C. del «Teatro Minimo»: esito negativo).

TEATRO SPAGNUOLO

La Niña Boba (*La Bimba sciocca*), commedia in 3 atti di Lope de Vega (Firenze, T. Niccolini, C. Emma Gramatica, III).

Al chiaro di luna, commedia in un atto di G. e S. Alvarez-Quintero (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, I: scarso successo).

Siora Chiareta, commedia in 2 atti di Serafino e Gioachino Alvarez-Quintero (ridotta da Giulio De Frenzi e Gino Cucchetti) (Milano, T. Filodrammatici, C. Ferruccio Benini, 28-IV).

Amore al buio, bozzetto in un atto di S. e G. Alvarez-Quintero (C. «Grand Guignol»).

Le fatiche d'Ercole, commedia in 3 atti di S. e G. Alvarez-Quintero (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 19-XI: scarso successo).

La Casa di Garzia, commedia in 3 atti di S. e G. Alvarez-Quintero, trad. da Luigi Motta (Firenze P. Nazionale, C. Dora Baldanello, 29-XII).

La Confessione, un atto di Gioachino Dicenta (Roma, T. Metastasio, C. del «Teatro Minimo, X).

Senza volerlo, un atto di Giacinto Benavente (Roma, T. Metastasio, C. del «Teatro Minimo», VI).

Madre eterna, commedia in 3 atti di H. Iglesias, trad. da Luigi Motta (Bologna, T. Verdi, C. Dora Baldanello, 4-XII).

Mistero di dolore, dramma in 3 atti di Adriano Gual (Firenze, P. Nazionale, C. del «Grand Guignol», dir. da A. Sainati, 5-XII).

1911.

TEATRO FRANCESE

Chantecler, poema drammatico in 4 atti di Edmondo Rostand, trad. da Lorenzo Stecchetti ed A. Giaquinto (Bologna, T. del Corso, C. Carlo Rosaspina, 3-XII: succ. freddo).

Il gusto del vizio, commedia in 4 atti di Enrico Lavedan (Roma, T. Apollo, C. Ruggero Ruggeri, 18-X).

Le Vieil homme (Quello di una volta), dramma in 5 atti di Giorgio di Porto-Riche (Roma, T. Valle, C. Ruggero Ruggeri, 28-III: successo freddo).

La buona stella di Francesca (La chance de Françoise), commedia in un atto di Giorgio di Porto-Riche (Milano, T. Manzoni, C. Emma Gramatica, 20-V: scarso successo).

I Transatlantici, commedia in 4 atti di Abele Hermant (Milano, T. Olimpia, C. Talli e Soci, 11-VIII).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

La Lebbrosa, leggenda medioevale in 3 atti di Enrico Bataille, trad. da Domenico Ciampoli (Torino, T. Carignano, C. Emma Gramatica, 11-X: scarso successo).

La Maschera, commedia in 4 atti di Enrico Bataille (Roma, T. Nazionale, C. Emma Gramatica, XII: successo contrastato).

Dopo di me, commedia in 3 atti di Enrico Bernstein (Roma, T. Valle, C. Andò-Paoli-Gandusio, 24-V: scarso successo).

Pazzerelle, commedia in 3 atti di Alfredo Capus (Milano, T. Olimpia, C. Gemma Caimmi, 6-II: scarso successo).

Papà, commedia in 3 atti di Roberto de Flers e G. A. de Caillavet (Roma, T. Valle, C. Ruggero Ruggeri, 4-IV: successo contrastato).

Primerose, commedia in 3 atti di Roberto de Flers e G. A. de Caillavet (Roma, T. Valle, C. Talli e Soci, e Milano, T. Manzoni, C. Ruggero Ruggeri, 12-XII: scarso successo).

Passa una donna, commedia in 3 atti di Romain Colus, trad. da Dante Signorini (Milano, T. Manzoni, C. Andò-Paoli-Gandusio, 9-I).

I Coscritti dell'amore, commedia in 3 atti di Romain Coolus (Milano, T. Olimpia, C. Talli, 24-VIII).

Le Marionette, commedia in 4 atti di Pietro Wolff (Genova, T. Paganini, C. Mariani-Calabresi, 7-II).

Il Tribuno, commedia in 3 atti di Paolo Bourget (Milano, T. Manzoni, C. Ruggero Ruggeri, 1-XII).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

L'Apostolo, tragedia moderna in 3 atti di Paolo Giacinto Loyson, trad. da Corrado Tumiati (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 21-VI).

Il Mercante di Felicità, 3 atti di Enrico Kistemaeckers (Milano, T. Olimpia, C. Talli e Soci, 4-VIII).

Il piccolo Caffè, commedia in 3 atti di Tristan Bernard (Milano, T. Olimpia, Comp. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 11-XII).

La buona intenzione, commedia in 2 atti, e *Fuoco sotto la cenere*, commedia in 2 atti, di Francis de Croisset (Milano, T. Manzoni, C. Andò-Paoli-Gandusio, 9 e 27-II).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

La Fuggitiva, dramma in 4 atti di Andrea Picard (Napoli, T. Fiorentini, C. Severi-Zoncada, 3-V: successo contrastato).

La monella, commedia in 3 atti di Pietro Veber e H. de Gorsse (Bologna, Arena del Sole, C. Emma Gramatica, 26-VII).

Extra, commedia in un atto di Pietro Veber (Milano, T. Manzoni, C. Ruggero Ruggeri, XII: esito negativo).

Il Milione, commedia in 5 atti di Giorgio Berr e Maurizio Guillemond (Milano, T. Manzoni, C. Talli e Soci, 13-III).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

Il Record, commedia in un atto di Giorgio Thurner (Roma, T. Metastasio, C. del « Teatro Minimo », I: scarso successo).

Celestino, dramma di V. Moreau (Napoli, P. Giacosa, C. Ermete Novelli, 19-VI).

L'Ammiraglia, commedia in 3 atti di Antony Mars (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 22-XI).

(Trad. da Giulia Cassini-Rizzotto).

L'Amore alle manovre, commedia in 3 atti di Paolo Gavault e Monëzy-Eon (Milano, T. Olimpia, C. Talli e Soci, 30-VIII: esito negativo).

Storia d'amore, commedia in 4 atti di A. Larivière, trad. da Amerigo Guasti (Bologna, Arena del Sole, C. Alfredo De Sanctis, 15-IX).

L'Irresistibile, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Giorgio Mitchell (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 13-XI: scarso successo).

E' mia sorella, commedia di Maurizio Hen

nequin (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, XII: successo negativo).

La felicità degli altri, commedia di Giorgio Henriot (Napoli, T. Fiorentini, C. Severi-Zoncada, V: esito negativo).

Bridge, commedia in 4 atti di Pietro Berton (Genova, T. Paganini, C. Mariani-Calabresi, 25-II: successo contrastato).

Le Colombine, commedia in 3 atti di Leone Gandillot e De Bell (Bologna, Arena del Sole, C. Severi-Zoncada, 22-VII: scarso successo).

Agli occhi del mondo, commedia in 3 atti di E. Lyon (Milano, T. Olimpia, C. Talli e Soci, 16-X: esito negativo).

Un dirigibile, commedia in 3 atti di Nancey e Arment (Roma, T. Nazionale, C. Sichel-Masi-Falconi, III).

La Bestia, dramma di Edmondo Flegg (Palermo, T. Biondo, C. Tina Di Lorenzo-Falconi, V: esito negativo).

Il Paracadute, commedia di Warney (Livorno, Politeama, C. Antuzzi e C., V: scarso successo).

La boniche, commedia in 3 atti di Emilio Moreau e Marco Sonal; e *L'Ostrica*, commedia in 2 atti di Diendonné (Roma, T. Valle, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, X: esito negativo).

Gian Miseria, l'uomo senza nome, commedia di Letang, riduz. di Giovanni Novelli-Vidali, (Torino, T. Vittorio Emanuele, C. Renzi-Gabrielli, I).

La Compagnia del «Grand Guignol» diretta da Alfredo Sainati, ha rappresentato le seguenti nuove produzioni: *L'uomo misterioso*, dramma in 3 atti di Andrea De Lorde ed Alfredo Binet (Milano, T. Filodrammatici, 19-I); *Lo Chauffeur*, commedia in un atto di Max Maurey; *I guardiani del Faro*, dramma in un atto di Paolo Antier e Cloquemin; *Monsieur Lambert, mercante di quadri*, commedia in 2 atti di Max Maurey; *Cupidigia*, commedia in 2 atti di Maria de Micheroux; *La porta chiusa*, dramma in 2 atti di Roberto Francheville; *Condoglianze*, un atto di Paolo Arosa, trad. da Baccio Bacci; *L'Attentato*, dramma in 4 atti di L. Marches e G. Richard; *Un viaggettino*, commedia in 3 atti di Geos Chirande (Milano, T. Filodrammatici, I e II); *Figurine di cera*, 2 atti di Andrea De Lorde e *Yette*, commedia in un atto di Maurizio Hennequin (Milano, T. Fossati, VII); *La Vecchia*, dramma in un atto di Enrico François, e *Un buchetto a buon mercato*, commedia in un atto di Yves Mirande, trad. da C. Coen (Venezia, T. Goldoni, XI); *Dopo sei mesi*, commedia in un atto di Max Maurey; *Il baraglio*, dramma in 2 atti di Giovanni Sartène e Camillo Antona-Traversi; *Rosalia*, commedia in un atto di Max Maurey; *La morta*, dramma in 2 atti e 3 quadri di P. Barlatier; *Giorgio vive*, commedia in un atto di Emilio e Arnaldo Golz (Firenze, P. Nazionale, XII).

La Compagnia del «Teatro Minimo», diretta da G. E. Nani, ha rappresentato: *Il Socio*, un atto di P. Busson, trad. da G. E. Nani (Torino, T. Trianon, X).

La Compagnia del «Teatro Minimo», diretta da Leone Papa, ha rappresentato al T. Stabilini di Milano nella stagione di primavera le seguenti produzioni nuove: *L'ossessione*, *Chez Nini* e *Il Testamento*, tre atti unici di Oscar Méténier; *Di notte* e *La ladra* di Bloch, e *Il Bracconiere*, dramma in un atto di Monëzy-Eon.

L'attrice Marthe Régnier nella sua *tournée* in Italia rappresenta: *La petite Chocolatière* e *L'âne de Buridan*.

TEATRO TEDESCO

L'Idolo, dramma in un atto di Ermanno Sudermann, trad. da Gerolamo Enrico Nani (Torino, T. Trianon, C. del «Teatro Minimo» dir. da G. E. Nani, X).

Io t'amo!, commedia in 3 atti di Rodolfo Lothar, trad. da Cesare Castelli (Milano, T. Filodrammatici, C. Alfredo De Sanctis, 18-XII: scarso successo).

Il rotto della cuffia, commedia in 3 atti di Oscar Blumenthal e Gustavo Kadelburg (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 23-I).

Lui e l'altro, commedia di W. Jacoby ed A. Lipschnitz (Napoli, T. Fiorentini, C. Tina Bondi, I).

TEATRO INGLESE

Candida, commedia in 3 atti di Giorgio Bernardo Shaw, trad. da Antonio Agresti (Milano, T. Manzoni, C. Emma Gramatica, 2-V).

L'importanza di chiamarsi Ernesto, commedia in 3 atti di Oscar Wilde, trad. da Giuseppe Bonaspetti (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 23-V).

Il matrimonio della signorina Beulemans, commedia di F. Jonson ed F. Wicheler (Roma, T. Valle, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 11-I: scarso successo).

The Club Baby, commedia in 3 atti di L. Sterner e L. Hillier (Torino, T. Alfieri, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, IV: insuccesso).

Come si può esser felici anche nel matrimonio, commedia in 3 atti di Addinson Tomingeton, trad. da Vittorio Antuzzi (Ravenna, T. Mariani, C. V. Antuzzi e C., 30 III).

TEATRO SPAGNUOLO

Don Giovanni Tenorio, dramma religioso-fantastico in 5 atti e 7 quadri di José Zorrilla, trad. da Giulio De Frenzi e Fausto Maria Martini (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 9-XII).

Il Patio (Il Cortile Sivigliano), commedia in 3 atti di G. e S. Alvarez-Quintero (Roma, T. Metastasio, C. Calogero Zambuto, 25-VII).

Mattina di sole, un atto di G. e S. Alvarez-Quintero (Torino, T. Trianon, C. « Teatro Minimo » diretta da G. E. Nani, X).

I Morti, dramma di Florencio Sanchez (Napoli, P. Giacosa, C. Giovanni Grasso, II).

TEATRO DANESE

Quella che perde, commedia in 3 atti di Regitze Winge (Milano, T. Olimpia, C. Gemma Caimmi, 22 II).

TEATRO POLACCO

Taifun (Il Ciclone), dramma in 4 atti di Melchiorre Lengyel, trad. da Ettore Moschino e G. Gabot (Torino, P. Chiarella, C. Stabile Romana, 27-X).

1912.

TEATRO FRANCESE

I due Pierrots, un atto, in versi, di Edmondo Rostand, trad. da C. Coen (Roma, T. Quattro Fontane, C. diretta da Cesare Dondini, 12-I).

Susetta, commedia in 3 atti di Eugenio Brieux (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 15-I).

Il figlio dell'amore, commedia in 4 atti di Enrico Bataille (Siena, Teatro dei Rozzi, C. Reiter-Carini, III: scarso successo).

L'Assalto, commedia in 3 atti di Enrico Bernstein (Roma, T. Apollo, C. Ruggero Ruggeri, IV).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

In guardia, commedia in 3 atti di Alfredo Capus e Pietro Veber (Salsomaggiore, C. Calabresi-Sabbatini-Ferrero, VI: scarso successo).

Le Favorite, commedia in 4 atti di Alfredo Capus (Torino, T. Alfieri, C. Calabresi-Sabbatini-Ferrero, 30-X: scarso successo).

La Fiammata, commedia in 3 atti di Enrico Kistemaeckers (Milano, T. Olimpia, C. Ruggero Ruggeri 16-I).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

Beneficenza, commedia in 2 atti di Enrico Kistemaeckers e Pietro Veber (Milano, T. Olimpia, C. Talli-Melato-Giovannini, 28-VIII).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

La Crisi, commedia in 3 atti di Paolo Bourget (Bologna, T. Verdi, C. Stabile Romana, 30-X: scarso successo).

La quota d'amore, commedia in 3 atti di Romain Coolus (Milano, T. Manzoni, C. Ruggero Ruggeri, 21-X).

Demonietto (Petite peste), commedia in 3 atti di Romain Coolus (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 16-XII).

Avvocato principe (Cher Maitre), dramma in 3 atti di Fernando Vanderem (Roma, T. Valle, C. Reiter-Carini, V: successo freddo).

Amore proibito, commedia di Pietro Wolff (Roma, T. Valle, C. Reiter-Carini, 13-V: scarso successo).

Il perfetto accordo, commedia in 3 atti di Tristan Bernard (Venezia, T. Goldoni, Comp. Talli-Melato-Giovannini, 29-III: scarso successo).

Le due cortigiane, commedia in un atto di Francis de Croisset (Roma, T. Quattro Fontane, C. Cesare Dondini, 12-I).

Il cuore dispone, commedia in 3 atti di Francis de Croisset (Treviso, T. Sociale, C. Alfredo De Sanctis, IV).

La guardia notturna (Le Veilleur de nuit), commedia in 3 atti di Sacha Guitry (Firenze, T. Niccolini, C. Andò-Paoli-Gandusio, 4-I).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

Un bel matrimonio, commedia in 3 atti di Sacha Guitry (Firenze, P. Nazionale, C. Calabresi-Sabbatini-Ferrero, 24-IV).

La presa di Berg-op-zoom, commedia in 4 atti di Sacha Guitry (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Melato-Giovannini, 11-XII).

La donna e il burattino, commedia in 4 atti di Pietro Louys e Frondale (Venezia, T. Goldoni, C. Stabile Romana, 14-IX: successo negativo).

La Felicità, commedia in 3 atti di Alberto Guinon (Roma, T. Valle, C. Reiter-Carini, 17-IV: successo freddo).

La donna muta, commedia in 3 atti di Anatole France, rid. in un atto e 2 parti di Gabriele Gabrielli (Venezia, T. Goldoni, C. Grandi Spettacoli dir. da G. Tumiati, 28-XI).

Per vivere felici, commedia in 3 atti di Yves Mirande e Andrea Rivoire (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 16-IV).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

Il misterioso Jemmy, commedia in 3 atti di Yves Mirande ed Enrico Geroule (Firenze, T. Alfieri, C. Spano-Nipoti, 22-III).

Ergastolo per fanciulli, dramma in 4 atti di Andrea De Lorde e Pietro Chaine (dal romanzo di Edoardo Quet: *En correction*), (Roma, T. Manzoni, C. Ignazio Mascalchi, III).

La terra, dramma in 4 atti di Giovan Battista Fagan (Milano, T. Manzoni, C. Ruggero Ruggeri, 8-X: successo contrastato).

La felicità sottomano, commedia in 3 atti di Paolo Gavault (Roma, T. Nazionale, C. Talli-Melato-Giovannini, VI: scarso successo).

Il buon Re Dagoberto, commedia in 4 atti di Andrea Rivoire (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Melato-Giovannini, 12-I).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

Veronica, commedia in 3 atti di Gabriele Trarieux (dal romanzo di Balzac: *Il Curato del villaggio*) (Napoli, T. Fiorentini, C. Emma Gramatica, IV: successo negativo).

I Legami, dramma in 3 atti di Renato Vanzype (Milano, T. Manzoni, C. Ruggero Ruggeri, 28-X: successo freddo).

La Discesa, commedia in 4 atti di Giovanni Sartène (Milano, T. Manzoni, C. Ruggero Ruggeri, 6-XI: insuccesso).

La piccola Jasmin, commedia in 3 atti di Willy e Docquois (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 22-XI).

L'Espulsa, commedia in 3 atti di Giovanna e Paolo Ferrier, trad. da Ugo Falena (Roma, T. Quattro Fontane, C. C. Dondini, IV).

Lo Strattagemma del pastore, commedia in 3 atti di Alessandro Bisson e Marco Sonal (Firenze, T. Alfieri, C. Spano-Calabresi, III).

Il Commissario, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin (Milano, T. Olimpia, C. comica cooperativa dir. da G. Sichel, X).

Una notte d'amore, commedia in un atto di Maurizio Hennequin e Sergio Basset (Bologna, Arena del Sole, C. Calabresi-Sabbatini-Ferrero, VII).

La defunta madre della Signora, commedia in un atto di Giorgio Feydeau (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, VI: scarso successo).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

Il Colosso di Rodi, commedia in 3 atti di Giorgio Feydeau (Milano, T. Olimpia, C. comica coop. dir. da G. Sichel, 25-X: insuccesso).

Michelina, commedia in 3 atti di Kéroul e Carlo Esquier (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 13-XI: scarso successo).

Il figlio di mia sorella, 3 atti di Monëzy-Eon e Roberto Francheville (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 29-XI).

Il mistero della camera gialla, dramma in 5 atti di G. Leroux (Roma, T. Manzoni, C. Orsini-Sansoldo, X).

I due focolari, 4 atti di Gastone Auvard (Torino, T. Alfieri, C. Butera-De La Morte, 31-I).

La dannazione di Giuda, dramma di A. Richard (Milano, T. Verdi, C. Renzi-Gabrielli, IV).

La Compagnia del « Grand Guignol », diretta da Alfredo Sainati, ha rappresentato le seguenti produzioni nuove: *Atelier d'aveugles*, un atto di Luciano Descaves; *Alcide Pépie*, commedia in un atto di A. Massard ed A. Vercourt; *In Caserma*, dramma in un atto di Giovanni Sartène e G. Villard; *Tutto è in ordine*, commedia in un atto di A. Grass (Milano, T. Filodrammatici, I); *L'uomo che ha visto il Diavolo*, un atto e 3 quadri di Saverio Leroux; *La Visionaria*, dramma in 2 atti di G. Renaud (Milano, T. Olimpia, IV)

La Compagnia diretta da Cesare Dondini ha rappresentato al « Teatro delle Quattro Fontane » di Roma: *Passa la felicità*, commedia in un atto di A. Germain, trad. da Lucio D'Ambra (30-I); *I Domatori*, commedia di Salé (II); *Il Medico condotto*, dramma in 2 atti di Bordeaux e Demasié, trad. da Lucio D'Ambra (4-III); *L'astuzia*, 2 atti di Roland (III).

La Compagnia del « Teatro Minimo » diret-

ta da G. E. Nani, ha rappresentato al Trianon di Torino: *La recluta*, bozzetto drammatico in un atto di Giovanni Sartène (I) e *S. E. non è di legno*, un atto di Bonis Charancle (III).

La stessa Compagnia, diretta da Gero Zambuto ha rappresentato: *Il bottone*, un atto di L. Arnold, e *Il signor Camillo*, commedia in un atto di Mirul (IV), e *La perfetta felicità*, commedia in 2 atti di Andrea De Lorde (V).

TEATRO TEDESCO

Kismet, leggenda araba in 3 atti e 7 quadri di E. Knoblauch (Milano, T. Lirico, C. Renzi-Gabrielli, 24-IV).

La Rivincita di Sherlock Holmes, dramma di F. Bonn (Milano, T. Verdi, C. Renzi-Gabrielli, IV).

Per una rosa, commedia di Bebau (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, IV).

TEATRO INGLESE

Il salvataggio del signor Panmure, commedia in 3 atti di Arturo W. Pinero (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, IV: insuccesso).

Uomini ciechi, dramma in 3 atti di C. Sandermann, trad. da Giuseppe Bonaspetti (Milano, Kursaal Diana, C. Palmarini-Grassi-Farulli, 10-VI).

TEATRO SPAGNUOLO

L'ultimo capitolo, un atto di G. e S. Alvarez-Quintero, trad. da Gilberto Beccari e Luigi Motta (Milano, T. Olimpia, C. « Grand Guignol » dir. da A. Sainati, IV: successo freddo).

Il Centenario, commedia in 3 atti di G. e S. Alvarez-Quintero, trad. da Franco Liberati (Firenze, T. Niccolini, C. Ermete Novelli, 9-V).

I fastidi della celebrità, commedia in 2 atti di G. e S. Alvarez-Quintero (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, I: successo contrastato).

Malvaloca (Il fiore d'Andalusia), commedia in 3 atti di G. e S. Alvarez-Quintero, trad. da Luigi Motta e Gilberto Beccari (Lecco, T. Sociale, C. Calabresi-Sabbatini-Ferrero, primavera).

Rima Eterna, un atto di G. e S. Alvarez-Quintero (Roma, T. Quattro Fontane, C. Cesare Dondini, III).

Forza bruta, commedia in un atto di Giacinto Benavente (Milano, T. Olimpia, C. del « Grand Guignol » dir. da A. Sainati, IV: insuccesso).

Buona gente, commedia in 4 atti di Santiago Rusiñol (Roma, T. Valle, C. Reiter-Carini, V: scarso successo).

TEATRO DANESE

La Signora senza pace, dramma in 3 atti di Regitze Winge (Roma, T. Nazionale, C. Talli-Melato-Giovannini, 12-VI).

TEATRO RUSSO

Il Cadavere vivente, dramma (postumo) in 3 atti e 11 quadri di Leone Tolstoi, trad. da Mario Buzzi (Bologna, T. Duse, C. Alfredo De Sanctis, 16-II).

1913.

TEATRO FRANCESE

Madame Tallien, commedia storica in 4 atti e 6 quadri di Vittoriano Sardou ed Emilio Moreau, trad. da Giovanni Targioni-Tozzetti (Milano, T. Lirico, C. Piperno-Borelli-Gandusio, 25-IV: successo negativo).

Le Illuminatrici, commedia in 4 atti di Maurizio Donnay, trad. da U. Ferrigni (« Yoricksou ») (Napoli, T. Sannazaro, C. Piperno-Borelli-Gandusio, 14-III: successo freddo).

Servire, dramma in 2 atti di Enrico Lavedan (Genova, T. Paganini, C. De Sanctis, 19-III).

Bianchina (Blanchette), commedia in 3 atti di Eugenio Brieux (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 22-VIII).

La Scuola dei vedovi, commedia in 5 atti di Giorgio Ancey (Roma, T. Nazionale, C. Fumagalli, 7-III: successo contrastato).

Gli Astri, dramma in 3 atti di Enrico Bataille (Milano, T. Manzoni, C. Stabile di Milano, 15-III).

Il Segreto, commedia in 3 atti di Enrico Bernstein (Roma, T. Valle, C. Stabile di Milano, 27-V).

Rosetta, commedia in 4 atti di Alfredo Ca

pus (Bologna, Arena del Sole, C. Ruggeri, VI: insuccesso).

Elena Ardouin, 5 atti di Alfredo Capus (Milano, Kursaal Diana, C. Reiter-Carini, 22-VIII).

L'Abito Verde, commedia in 4 atti di Roberto de Flers e G. A. de Caillavet, trad. da Alfredo Testoni (Venezia, T. Goldoni, C. Calabresi-Sabbatini-Ferrero, 21-II).

L'Imboscata, 4 atti di Enrico Kistemaeckers, trad. da G. Adami (Milano, T. Manzoni, C. Stabile, 7-III).

L'Esiliata, commedia in 4 atti di Enrico Kistemaeckers (Milano, T. Filodramamtici, C. Reiter-Carini, 25-XI: insuccesso).

Volere, 4 atti di Gastone Guiches (Venezia, T. Goldoni, C. De Sanctis, XII: insuccesso).

L'automobilista, commedia in 3 atti di Tristan Bernard (Napoli, T. Fiorentini, C. Emma Gramatica, III).

La ferita, commedia in 4 atti di Enrico Kistemaeckers (Roma, T. Nazionale, C. Teresina Mariani, III: scarso successo).

I Ragazzi, commedia in 3 atti di Luciano Népoty (Milano, T. Filodrammatici, C. Emma Gramatica, 4-II: scarso successo).

La gabbia aperta, commedia in 3 atti di Edoardo Bourdet (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Melato-Giovannini, 21-IV: scarso successo).

Una sera, dramma in 3 atti di Maurizio Sergine (Milano, T. Olimpia, C. A. Chiantoni e C., 18-III: insuccesso).

Il buon ritiro, commedia in 3 atti di A. Gaudrey ed Enrico Clerc (Milano, Kursaal Diana, C. Piperno-Borelli-Gandusio, 12-VI: scarso successo).

L'altra, commedia in 3 atti di Enrico Clerc (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 18-XII).

Le Consolatrici (*Les Berceuses*), commedia in 3 atti di Pietro Veber e Marcello Provins (Livorno, T. Rossini, C. Falconi-Zoncada, XII).

La Presidentessa, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber (Napoli, T. Sannazaro, C. Piperno-Borelli-Gandusio, 21-II).

L'onore delle armi, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin (Livorno, Politeama, C. Amedeo Chiantoni e C., 9-IX).

L'idea di Francesca, commedia in 3 atti di Paolo Gavault, rid. da Giuseppe Adami (Napoli, T. Fiorentini, C. E. Gramatica, 24-II: insuccesso).

La chiamata al telefono, 3 atti di Paolo Gavault e Giorgio Berr (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 17-VI: successo contrastato).

L'affascinatrice, commedia in 3 atti di Saverio Roux e Maurizio Sergine (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 28-VI: successo contrastato).

Il Colpo di Stato, commedia in 3 atti di Maurizio Vaucaire e Goldelys (Torino, T. Carignano, C. Talli-Melato-Giovannini, 5-III: successo contrastato).

Le Marchand de rêves (*Il Mercante di sogni*), commedia in 3 atti di Larivière, trad. da Teresina Mariani (Napoli, T. Fiorentini, C. T. Mariani-Zampieri, I: insuccesso).

Un grande borghese, commedia in 4 atti di Emilio Moreau, trad. da Silvano D'Arborio (Roma, T. Apollo, C. Falconi-Zoncada, 4-XII: insuccesso).

I Mariti in gabbia, commedia in 3 atti di Antony Mars e Maurizio Desvallières (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 5-XII: successo contrastato).

Il parafulmine, commedia in 3 atti di Monëzy-Eon e Nancey (Roma, T. Valle, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, III).

La bandiera, commedia in 3 atti di Monëzy-Eon ed A. Sylvane (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 27-XI).

Un affare d'oro, commedia in 3 atti di Maurizio Gerbidon, trad. da Camillo Antona-Traversi (Torino, T. Alfieri, C. Calabresi-Sabbatini-Ferrero, 3-VI: scarso successo).

L'uomo che assassinò, dramma in 4 atti di Pietro Frondaie (dal romanzo di Cl. Farrère), trad. da U. Ferrigni (« Yorickson ») (Roma, T. Nazionale, C. Talli-Melato-Giovannini, VI).

Il Cavaliere mascherato, bizzarria popolare in 6 quadri di Paolo Armont e G. Manoussi, trad. da Silvano D'Arborio (Torino, T. Alfieri, C. Calabresi-Sabbatini-Ferrero, 9-VI).

La via del commercio, commedia in 4 atti di Pietro Decourcelle e M. Maurel (Milano, T. Olimpia, C. A. Chiantoni e C., 22-X: insuccesso).

I Fratelli Karamazow, dramma in 5 atti di Giacomo Capeau e Giovanni Crone (dal romanzo di Dostojewsky (Torino, T. Alfieri, C. Talli-Melato-Giovannini, 21-X).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

Bardetg il Magnifico, commedia eroi-comica di Hamilton e Sabbatin, trad. da Camillo Antona-Traversi (Roma, T. Manzoni, C. Orsini-Sansoldo, I).

L'autore e attore francese Sacha Guitry, nella sua *tournée* in Italia, si è fatto applaudire in due delle sue commedie migliori: *La prise de Berg-op-zoom* e *Le Veilleur de nuit*, ed ha rappresentato, nuova, una commedia in un atto di Alfred Athis: *Grasse matinée*.

L'attrice M.lle Robinne, nella sua *tournée* in Italia, ha rappresentato: *Le Voleur* di H. Bernstein.

TEATRO TEDESCO

Il minchione, commedia in 3 atti di Lodovico Fulda (Padova, T. Garibaldi, C. Palmarini-Grassi, dir. da Zambaldi, V: scarso successo).

Il punto nero, commedia in 3 atti di Gustavo Kadelburg e Presber, trad. da Luigi Motta (Milano, T. Olimpia, C. A. Chiantoni e C., 13-X: scarso successo).

TEATRO INGLESE

Com'egli mentì al marito di lei, commedia in un atto di Giorgio Bernardo Shaw (Roma, Sala Umberto I, C. del «Teatro per tutti», dir. L. D'Ambra ed Achille Vitti, VII).

Il ritratto di Doriano Gray, dramma di Giorgio Beutty (dal romanzo di Oscar Wilde), (Napoli, T. Fiorentini, C. Vitti, 7?-III: scarso successo).

Molly, commedia in 5 atti di Anny Warton (Milano, T. Filodrammatici, C. F. Gramatica, 3-I).

Quando suona la diana, commedia in 4 atti di Jens Vibor (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, 11-X).

TEATRO SPAGNUOLO

Ragnatele d'amore, commedia in 2 atti di S. e G. Alvarez-Quintero (Genova, T. Paganini, C. Grassi-Palmarini direz. Zambaldi, 24-II: successo freddo).

La Zanze, commedia in 3 atti di G. e S. Alvarez-Quintero, trad. da Giuseppe Paolo Pacchierotti (Roma, T. Argentina, C. Stabile Romana, IX).

TEATRO POLACCO

Il Governatore, commedia satirica in 3 atti di Leo Birinski (Torino, T. Carignano, C. Palmarini-Grassi, dir. Zambaldi, 26-X: scarso successo).

1914.

TEATRO FRANCESE

La Falena, dramma in 4 atti di Enrico Bataille, trad. da Diego Angeli (Roma, T. Nazionale, C. Emma Gramatica, 16-V).

Bagattella, commedia in 3 atti di Paolo Hervieu (Milano, T. Manzoni, C. Stabile di Milano, 2-XII: scarso successo).

La Danza davanti allo specchio, dramma in 3 atti di Francesco de Curel, trad. da Camillo Antona-Traversi (Napoli, T. Fiorentini, C. De Sanctis, 11-III: insuccesso).

La settimana folle, dramma in 4 atti di Abele Hermant (Milano, T. Olimpia, C. E. Gramatica, 4-II).

La Signora (Madame), commedia in 5 atti di Abele Hermant ed Alfredo Savoir (Milano, T. Manzoni, C. Reiter-Carini, 19-V: insuccesso).

Cesare Birotteau, commedia in 5 atti di Emilio Fabre (dal romanzo di Balzac) (Milano, T. del Popolo, C. De Sanctis, 25-VI).

Un grosso borghese, commedia in 3 atti di Emilio Fabre (Milano, T. Olimpia, C. Talli-Melato-Giovannini 9-IX).

Le Cavallette, commedia in 4 atti di Emilio Fabre (Milano, T. Diana, C. Reiter-Carini, 23-X: scarso successo).

La bella avventura, commedia in 3 atti di Roberto de Flers e G. A. de Caillavet (Milano, T. Manzoni, C. Andò-Paoli-Gandusio, 10-III).

Il Signor Brotonneau, commedia in 3 atti di Roberto de Flers e G. A. de Caillavet (Roma, T. Valle, C. E. Novelli, X).

Lo Sparviero, 3 atti di Francis de Croisset (Milano, T. Olimpia, C. Ruggeri, 15-V).

L'Autoritario, commedia in 4 atti di Enrico Clerc (Roma, T. Nazionale, C. De Sanctis, IV).

La Fiaccola e *Il Faro*, commedia in 3 atti di Tristan Bernard e Alfredo Athis, trad. da G. Arrivabene (Milano, T. Manzoni, C. Stabile di Milano, 16-I).

Gli Ieri-no'eri, commedia in 4 atti di Edmondo See (Milano, T. Diana, C. Talli-Melato-Giovannini, 26-VI: insuccesso).

L'Occidente, commedia in 3 atti di Enrico Kistemaeckers (Milano, T. Olimpia, C. E. Gramatica, 16-II).

Sua figlia, commedia in 4 atti di Felice Duquesnel e Andrea Barde (Milano, T. Manzoni, C. Reiter-Carini, 4-V).

(Trad. da Giulia Cassini-Rizzotto).

Brichanteau, commedia di Giulio Claretie, ridotta per le scene da de Feraudy (Napoli, T. Fiorentini, C. Gustavo Salvini, I).

La Mantellina scozzese, commedia in 3 atti di Sacha Guitry (Milano, T. Diana, C. Talli-Melato-Giovannini, 8-VI: insuccesso).

Nonò, 3 atti di Sacha Guitry (Milano, T. Olimpia, C. E. Gramatica, 27-VII: scarso successo).

Alla scoperta di mia moglie, commedia in 3 atti di Alessandro Bisson (Milano, T. Filodrammatici, C. Marchetti, 14-X).

Il giovanotto che uccide, commedia in 4 atti di Giorgio Berr (Bologna, T. Verdi, C. Palmarini e C., IV: scarso successo).

Petite Madame, commedia in 2 atti di Pietro Veber (Milano, T. Manzoni, C. Piperno-Borelli-Gandusio, 25-III).

Il figlio d'America, commedia in 4 atti di Pietro Veber e Maurizio Gerbidon (Milano, T. Olimpia, C. Ruggeri, 5-V: successo contrastato).

Non tradisco mio marito, commedia in 3 atti di Giorgio Feydeau (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 9-VI).

(Trad. da Umberto Ferrigni (« Yorickson »).

Mia zia d'Honfleur, commedia in 3 atti di Paolo Gavault (Milano, T. Olimpia, C. Talli-Melato-Giovannini, 31-VIII). Trad. da U. Ferrigni (« Yorickson »).

Il Manichino, 4 atti di Paolo Gavault (Milano, T. Manzoni, C. Stabile di Milano, 13-X).

Sequestro Giudiziario, commedia in un atto di Maurizio Hennequin (Milano, T. Augusteo, C. N. Masi, 3-XII: scarso successo).

Il mio bebè, commedia di Maurizio Hennequin (già rappresentata sotto il titolo di *Il padre putativo*), (Milano, T. Manzoni, C. Stabile di Milano, 11-XII).

L'Esca, commedia in 3 atti di Leone Xanroff (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 6-XI: scarso successo).

Il pericolo slavo (La Danza dei sette veli), commedia in 4 atti di Ottavio Bernard ed Enrico Fremont (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 19-XI).

Il Signor Giudice, commedia in 4 atti di Nancey e Saverio Roux (Milano, T. Olimpia, C. Piperno-Borelli-Gandusio, 16-IV).

Il guastafeste, commedia in 3 atti ed un episodio di Edmondo Fleg (Milano, T. Manzoni, C. Stabile di Milano, 6-XI: insuccesso).

La Signora del Nord, dramma in 3 atti di Giovanni Carrère (Milano, T. Olimpia, C. E. Gramatica, 17-VII: insuccesso).

Una partita di « bridge », un atto di R. Jeanne e De Wissant (Milano, T. Filodrammatici, C. E. Gramatica, 18-XI: insuccesso).

L'appetito viene... non mangiando, commedia in 3 atti di Claudio Clevel (Milano, T. Diana, C. Talli-Melato-Giovannini, 19-VI: successo contrastato).

Le Colombine, commedia in 3 atti di Leone Gandillot ed A. De Beil (Milano, T. Augusteo, C. N. Masi, 3-XII).

La pazza gioia, commedia in 3 atti di Renato Petter (Milano, T. Olimpia, C. Talli-Melato-Giovannini, 13-VIII).

La Signora incorruttibile, 3 atti di M. Guillemaut (Milano, T. Diana, C. Reiter-Carini, 17-X: insuccesso).

Dopo il pasto, commedia in 2 atti di Signerneau e J. Koll (Milano, T. Augusteo, C. N. Masi, 3-XII).

Un dramma in un Caffè-Concerto, 4 atti di Luigi Leloir (Milano, T. Fossati C. Renzi-Gabrielli, 28-XII).

Dozulé, commedia in un atto di Andrea Picard (Milano, T. Manzoni, C. Stabile di Milano).

Caso di coscienza, commedia in un atto di Camillo Antona-Traversi e Paolo Ginisty (C. Emma Gramatica, X).

La Compagnia del « Grand Guignol », diretta da Alfredo Sainati, ha rappresentato le seguenti nuove produzioni: *Il bel reggimento*, dramma in 2 atti di Roberto Francheville (Milano, T. Olimpia, 8-I); *Maud*, un atto di L. Du Monrey (Milano, T. Olimpia, 15-I); *Il bacio nella notte*, dramma in 2 quadri di M. Level, e *Perdreau*, commedia in 2 atti di Roberto Dieudonné (Milano, T. Olimpia, 15-I); *L'orribile esperimento*, dramma in 2 atti di Andrea De Lorde ed Alfredo Binet; *La Petite Roque*, dramma in 3 atti di Andrea De Lorde; *Il Sacramento di Giuda*, dramma in un atto di Luigi Tiercelin (tutti nel febbraio, al P. Nazionale di Firenze);

Fiori del fango, commedia in 2 atti di H. Deval (Bologna, T. Verdi, 14-III); *L'Insidia*, 3 atti di Perrève e Carrève (Bologna, T. Verdi, III).

M.me Georgette Leblanc-Maeterlinck, nella sua *tournée* in Italia, ha rappresentati, nuovi, i seguenti drammi di Maurice Maeterlinck: *Pelléas et Melisende*, dramma in 5 atti; *Joyzelle*, racconto d'amore in 5 atti, e *La Mort de Tintagiles*, dramma in 2 parti.

TEATRO INGLESE

Il discepolo del Diavolo, commedia in 3 atti di Giorgio Bernardo Shaw (Torino, P. Chiarella, C. «Grand Guignol», 2-IV).

Pigmalione, commedia in 5 atti di G. B. Shaw (Milano, T. Filodrammatici, C. E. Gramatica, 23-XI).

Madama Butterfly, dramma in un atto diviso in due parti, di David Belasco e Lutero Lang (autori americani), trad. la Tito Ricordi (Milano, T. Diana, C. Talli-Melato-Giovannini, 18-II).

L'età delle attrici, commedia in un atto di G. M. Barrie (Milano, T. Olimpia, C. E. Gramatica, 15-VII).

Joy, commedia in 3 atti di G. Galsworthy (Milano, T. Olimpia, C. E. Gramatica, 8-VII: insuccesso).

L'altro marito, commedia in 3 atti di Algernon Bayesen (Milano, T. Diana, C. Reiter-Carini, 23-X): insuccesso).

TEATRO SPAGNUOLO

Il fiore della vita, 3 atti di G. e S. Alvarez-Quintero, trad. da Luigi Motta e Gilberto Beccari (Milano, T. Manzoni, C. Stabile di Milano, 14-XI).

1915.

TEATRO FRANCESE

Robespierre, dramma in 5 atti di Vittoriano Sardou (Milano, T. Lirico, C. De Sanctis, XI).

La Protettrice (La Patronne), commedia in atti di Maurizio Donnay (Torino, T. Carignano, C. Di Lorenzo-Falconi, 15-II).

Pétard, commedia di Enrico Lavedan (Torino, T. Carignano, C. Stabile di Milano, 2-I: successo freddo).

La conquista della terra, commedia in 3 atti di Eugenio Brieux (Milano, T. Lirico, C. A. De Sanctis, 19-I).

L'Istituto della bellezza, commedia in 3 atti di Alfredo Capus (Torino, T. Carignano, C. Stabile di Milano, 9-II: successo contr.).

Jeanne Doré, dramma in 3 atti e 7 quadri di Tristan Bernard (Torino, T. Carignano, C. Stabile di Milano, XI: scarso successo).

Omne trinum, 2 atti di Pietro Veber (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, 16-XI).

Sarò vostra... mah!, commedia in 2 atti di Pietro Veber e C. Roland (Napoli, T. Sannazaro; poi Milano, T. Filodrammatici, C. «Grand Guignol», 28-XII).

La Gelosia, commedia in 3 atti di Sacha Guitry (Milano, T. Manzoni, C. E. Gramatica-Carini-Piperno, 26-XI).

La piccola marchesa, commedia in 3 atti di Enrico Meilhac e Lodovico Halévy (Milano, T. Manzoni, C. Stabile di Milano, 23-III).

I Gabbiani, commedia in 3 atti di Paolo Adam (Milano, T. Olimpia, C. Reiter-Carini, 22-I: scarso successo).

Una fuga di sogni, commedia in 3 atti di D. Esselle (Firenze, P. Nazionale, C. Sterni-Gentilli-Olivieri-Zanuccoli, 12-V).

Napoleonette, commedia in 4 atti di Gyp e Darsy (Milano, T. Olimpia, C. Gramatica-Carini-Piperno, 12-V).

Il Piantatore, commedia in 3 atti di Marcello Gerbidon (Milano, T. Olimpia, C. Sichel-Rossi-Zucchini-Lotti e C., 24-VIII).

Il premio Nobel (La mosca tzè-tzè), 3 atti di Monëzy-Eon ed E. Jonliot (Milano T. Diana, C. Sichel-Rossi-Zucchini-Lotti e C., 11-X).

Il Donnaiolo, commedia in 3 atti di Enghel, Horst e Maurin (Milano, T. Diana, C. Sichel-Rossi-Zucchini-Lotti e C., 21-X).

Chichinette, commedia in 3 atti di Sylvain e Arnault (Roma, T. Nazionale, C. Sichel-Rossi-Zucchini-Lotti e C., V).

L'Amore in fuga, commedia di Davel e Montanère (Roma, T. Nazionale, C. Sichel-Rossi-Zucchini-Lotti e C., IV).

La borsetta, commedia in 3 atti di Darcourt e Lupin (Milano, T. Olimpia, C. Reiter-Carini, I: insuccesso).

Altruismo, scherzo comico in un atto di E. Duval (Milano, T. Olimpia, C. Reiter-Carini, 27-I).

Oh! Parigi!... 3 atti di A. Sylvain e Pe-

ger (Milano, T. Olimpia, C. Reiter-Carini, 5-II: in uccesso).

La primula rossa, commedia in 5 atti di Beraud (dal romanzo della Baronessa Orczi) (Milano, T. Fossati, C. Renzi-Gabrielli, 23-I).

Il Re Sole, dramma in 6 atti e 7 quadri del Visconte De Lelire (Milano, T. Fossati, C. Renzi-Gabrielli, 1-II).

La morte di Sherlock Holmes, dramma in 5 atti di Yoris Watter e P. De Waltyne (Milano, T. Fossati, C. Renzi-Gabrielli, 15-II).

La Compagnia del «Grand Guignol», diretta da Alfredo Sainati, ha rappresentato le seguenti produzioni nuove: *La cella bianca*, dramma in 2 atti di L. Marché (5-I); *Dottore suo malgrado*, commedia in un atto di R. Breton (5-I); *L'Ogresse*, 2 quadri di Andrea De Lorde (18-I); *Il Tanatografo*, un atto di Andrea Vernières (27-I); *Signorina, c'è un contatto*, 2 atti di Andrea De Lorde (1-II); *Il triangolo*, commedia in un atto di Sutra-Gignoux e Barbaraud (19-II), tutte al T. Diana di Milano; e *Sulle rive dell'Yser*, dramma di Armont e Luigi Verneuil (Milano, T. Filodrammatici, 28-XII).

Agenzia Chopard e Soci, commedia di Roland e Duval.

Il boxeur detective, dramma di Walter Dorian (Bologna, T. Verdi, C. Renzi-Gabrielli, XI).

Le Poilu (Madrina di guerra), commedia in 2 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber (C. Sichel-Rossi-Lotti-Zucchini e C.).

La Piccina, commedia in 3 atti di Dario Niccodemi e Yves Mirande (Milano, T. Fossati, C. Talli-Melato-Giovannini, 23-VIII) (già ricordato nel I. vol. degli *Annali*, a pagina 161, nel «Teatro Italiano»).

La celebre attrice Réjane in una sua *tournée* in Italia si fa applaudire nel dramma patriottico, scritto in occasione della guerra: *Alsace*, di Gaston Leroux e Camille Dreyfus (I. rappr.: Milano, T. Manzoni, 14-XI).

TEATRO INGLESE

L'uomo del Destino, un atto di G. B. Shaw (Milano, Olimpia, C. Gramatica-Carini Piperno, 14-VII: scarso successo).

Le due virtù, commedia in 4 atti di Alfredo Sutro (Milano, T. Manzoni, C. Talli-Melato-Giovannini, 4-II).

John Glayde, commedia in 4 atti di Alfredo Sutro (Milano, T. Manzoni, C. Gramatica-Carini-Piperno, 20-XI).

TEATRO RUSSO

Il Belgio vivrà!, dramma in 3 atti di Leonida Andreyeff, trad. da Markoff ed Ercole Luigi Morselli (Firenze, P. Nazionale, C. De Sanctis, 23-VI).

TEATRO SPAGNUOLO

Il nostro nemico, dramma di J. Lopez-Pinillos, trad. da Giulia Cassini-Rizzotto (Roma, P. Adriano, C. Gastone Monaldi, XII).

TEATRO DANESE

Giovanni Herritz, dramma di Wiers Yenssen (Roma, T. Costanzi, C. Ermete Zacconi, XI: insuccesso).

1916.

TEATRO FRANCESE

La Falena, dramma in 4 atti di Enrico Bataille (Torino, T. Carignano, C. E. Gramatica-Carini-Piperno, 10-I): opera ricca della più delicata poesia, nella quale spicca con grande rilievo uno di quei caratteri femminili d'eccezione cari all'autore de *La Vergine folle*: una fanciulla, che, sapendosi condannata da una incurabile malattia a una prossima morte, vuole dalla vita spremere tutta la gioia che essa può dare, e per non lasciar troppo rimpianto all'uomo che essa ama e dal quale è amata, profana il suo corpo, abbandonandosi a un altro: e muore nell'esaltazione folle di un'orgia fra le persone che le erano più care.

Il Carnevale dei fanciulli, commedia in 3 atti di Saint-Georges da Bouhelier (Milano, T. Manzoni, C. Stabile Milanese diretta da M. Praga, 18-II): opera di una possente originalità, piena di bellissimi motivi lirici e di chiaro-scuri di una grande suggestione drammatica: è una commedia amara svolta in una forma poetica personalissima.

Le rose rosse, commedia di Romain Coolus (Bologna, T. Verdi, C. Bondi-Orlandini, X).

Il Signor Malagieux, un atto di Andrea Picard (Bologna, Arena del Sole, C. Di Lorenzo-Falconi, VI).

La Charrette anglaise, commedia in 3 atti

di Giorgio Berr e Luigi Verneuil (Napoli, T. Fiorentini, C. Carini-Gentilli, XI).

Boule de suif, commedia in 4 atti di Oscar Méténier (dalla novella di Guy de Maupassant) (Venezia, T. Goldoni, C. Emma Gramatica, XII).

La Casa misteriosa, dramma di Andrea De Lorde (Roma, T. Quirino, C. « Grand Guignol » di A. Sainati, X).

Edith Carell, 3 atti d' Luigi Delluc (Firenze, P. Nazionale, C. Lyda Borelli-Piperno, VI).

Un Dirigibile, commedia in 3 atti di Nancey e Armont (Firenze, P. Nazionale, C. Sichel-Rossi-Lotti-Zucchini e C., II); rappresentata già sotto il titolo di *La Zebra*.

Innocente, commedia in 3 atti di Alfredo Capus ed Alfonso Allais (Milano, T. Olimpia, C. Talli, 11-II: insuccesso).

Alsazia, commedia in 3 atti di G. Leroux e C. Dreyfus (già rappresentata nell'originale da M.me Réjane). (..... C. Talli e Soci).

I fidanzati della baionetta (*Les fiancés de Rosalie*), commedia in 3 atti di Monézy-Eon e Daveillans (Milano, T. Manzoni, C. Sichel-Rossi-Zucchini-Lotti e C., 9-V).

Creso si diverte..., commedia di Perrier e Carrere (Milano, Kursaal Diana, C. Carini-Gentilli, 8-VI).

Il tinauto, un atto di Maurizio Hennequin (Milano, T. Manzoni, C. Sichel-Rossi-Zucchini-Lotti e C., 28-IV).

Pensione di famiglia, 2 atti drammatici di Paolo Mariand (?) (Firenze, P. Nazionale, C. « Grand Guignol » di A. Sainati, I).

L'amore in fuga, di Darvel e Montanere (Bologna, T. Verdi, C. Sichel-Rossi-Lotti-Zucchini e C., I).

La Signorina del magazzino, 3 atti di Fonson e Wicheler (Milano, T. Olimpia, C. Lyda Borelli-U. Piperno, X).

Vi sono poi alcune interessanti riprese di antiche commedie: *Le donne forti*, di Vittoriano Sardou (Napoli, P. Giacosa, C. Lyda Borelli-Piperno, III) e *Lo zio Sam*, pur essa di Sardou (Milano, T. Olimpia, C. Lyda Borelli-Piperno, X), e *Mio suocero*, di Teodoro Barriere e Lambert Thiboust (Roma, T. Valle, C. E. Novelli, I).

Il celebre attore francese Lucien Guitry fa una *tournée* in Italia, facendosi applaudire nelle seguenti produzioni: *Samson*, *La griffe*, *L'Abbé Constantin*, *L'Assaut*, *L'Emigré*.

TEATRO INGLESE

Quinney, commedia in 3 atti di H. A. Vachell e Wildex (Milano, T. Olimpia, C. Di Lorenzo-Falconi, XII).

Mister Wu, dramma in 3 atti di H. M. Vernon e Harold Owen (Milano, T. Manzoni, C. Amedeo Chiantoni, 9-XII): dramma di ambiente cinese, nel quale spicca con gran rilievo il carattere del protagonista, un mandarino, aspro e tenace alla vendetta.

TEATRO SPAGNUOLO

Il Mistico, dramma di Giacomo Rusiñol (Milano, T. Manzoni, C. A. Chiantoni, XII).

Le Memorie di Don Rodrigo, commedia in 3 atti di Gioacchino e Serafino Alvarez-Quintero (Roma, T. Valle, C. Ermete Novelli, I).

Jettatura, farsa in un atto di G. e S. Alvarez-Quintero (Roma, T. Quirino, Comp. « Grand Guignol » di A. Sainati, X).

Malquerida, dramma in 3 atti di Giacinto Benavente (Milano, T. Filodrammatici, C. « Grand Guignol » dir. da A. Sainati, 11-I).

TEATRO DANESE

Anna Peters (*La Strega*), commedia in 4 atti di Wiers Jenssen (Roma, T. Nazionale, C. Emma Gramatica, IV).

Frida Brenn, commedia in 3 atti di Pietro Egge (Roma, T. Valle, C. Talli, XII).

TEATRO POLACCO

Il Dio della Vendetta, dramma in 3 atti di Shalom Hasch trad. da Otmar Piltz (Venezia, T. Goldoni, C. Alfredo De Sanctis, I): dramma scritto in dialetto *jüdisch*, nel quale è caratterizzato assai felicemente un turpe ambiente del ghetto polacco: un ebreo religiosissimo, proprietario di una casa da thè, viene a conoscere che la propria figlia, che egli voleva maritare onestamente, è profondamente corrotta, e stimò questa una maledizione d'Iddio per il losco mestiere che egli esercita: dramma di grande effetto e molto originale per i tipi i caratteristici di un ambiente che vien messo in scena.

1917.

TEATRO FRANCESE

L'Amazzone, dramma di Enrico Bataille (rappresentato nell'originale da Réjane, in occasione di una sua *tournée* in Italia, per la prima volta a Torino, nel marzo; poi, nella traduzione italiana, da Irma Gramatica: Firenze, P. Nazionale, IV).

L'Elevazione, dramma di Enrico Bernstein (Torino, T. Alfieri, C. Lyda Borelli-Piperno, XI: pieno successo).

Nozze d'argento, commedia di Paolo Geraldy (Milano, T. Olimpia, C. Talli, 3-XII): opera di un grande valore d'arte, ma che ottenne freddo successo.

Facciamo un sogno!, commedia in 4 atti di Sacha Guitry (Napoli, T. Fiorentini, C. Talli e Soci, 8-I).

Giovanni La Fontaine, commedia di Sacha Guitry (Roma, T. Nazionale, C. Carini-Gentilli, V).

Quel che accadde a Chateaurouge, commedia di Paolo Gavault (Firenze, T. Niccolini, C. G. D'Amora-Farulli, III).

Vigilia d'armi, dramma in 5 atti di Claudio Farrère e Luciano Népoty (Milano, T. Manzoni, C. Tina Bondi, V).

La Visitatrice, un atto di Andrea De Lorde e Banche (Milano, T. Filodrammatici, C. «Grand Guignol» di A. Sainati, II).

La pensione di famiglia, 2 atti di Palaud e Mariaud (Milano, T. Filodrammatici, C. «Grand Guignol», 16-I).

Marito suo malgrado, commedia in 3 atti di A. De Lorde e Marselle, trad. da Amerigo Guasti (Milano, T. Olimpia, C. Galli-Guasti-Bracci, 10-V).

L'Ossessione, dramma in 2 atti di Andrea De Lorde (Avellino, C. Majeroni, V).

Quelle del cinematografo, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber (Torino, T. Alfieri, C. Sichel e Soci).

Il delitto di Silvestro Bonnard, commedia in 3 atti di Frondaye (dal romanzo omonimo di Anatole France), (Venezia, T. Goldoni, C. R. Ruggeri, X).

Un incontro in wagon-restaurant, commedia di Moreau e Sonal (Torino, T. Carignano, C. Sichel-Rossi-Lotti-Zucchini e C., V).

Giovanna che ride, commedia di Soulier e Duranthière (Roma, T. Morgana, C. D'Amora-Farulli, VIII).

Onore al merito, commedia allegra di Bonis Charancle (Milano, T. Filodrammatici, C. «Grand Guignol» di A. Sainati, II).

Muore a Parigi, nel febbraio, in età di settant'anni, il celebre romanziere e drammaturgo Ottavio Mirbeau, del quale le principali opere furono tradotte (e alcune anche rappresentate) in italiano: il suo capolavoro teatrale: *Gli affari sono affari*, rappresentato tuttora con grande successo da Ermete Zacconi, gli assicura durevole fama. Alcune piccole «moralità» in un atto (*Ladri, Epidemia*) furono rappresentate da Ruggero Ruggeri. *I Cattivi pastori*, dramma uscito in volume in una buona traduzione italiana, aspetta tuttora un capocomico che lo rappresenti.

TEATRO INGLESE

Le case del vedovo, commedia di G. Bernardo Shaw (Milano, T. Diana, C. D' Lorenzo-Falconi, 9-II).

Il dilemma del dottore, commedia in 5 atti di G. B. Shaw (Milano, T. Manzoni, C. Stabile Milanese dir. da M. Praga, II).

Cesare e Cleopatra, commedia in 5 atti di G. B. Shaw (Milano, T. Filodrammatici, C. Emma Gramatica, 25-IV): geniale satira, nella quale la grande figura di Cesare è rimpicciolita con intenzioni di critica storica: dell'adolescente Cleopatra l'umorista irlandese ne fa una femminetta precocemente viziosa, crudele e sensuale.

L'Irresistibile, commedia di G. B. Shaw (Verona, T. Nuovo, C. A. Majeroni, 25-IX).

La Grancassa, commedia di Arturo W. Pinero (Milano, T. Manzoni, C. Tina Bondi, IV: insuccesso).

La fanciulla del West, dramma di David Belasco (Roma, T. Quirino, C. «Grand-Guignol» di A. Sainati, 22-IX): è l'opera originale di questo scrittore americano, dalla quale fu tolto il libretto per la nota opera musicale del Maestro Puccini.

L'amore... e poi? commedia in 4 atti di Basilio Macdonald Hastings (Torino, T. Carignano, C. Lyda Borelli Piperno, I).

TEATRO SPAGNUOLO

Nèla, dramma in 3 atti di Gioachino e Serafino Alvarez-Quintero (da una novella

di Perez Galdós) trad. da Gilberto Beccari e Luigi Motta (Napoli, T. Sannazaro, C. Di Lorenzo-Falconi, IV).

La Canzone della cuna, commedia in 2 atti di Gregorio Martinez-Sierra (Firenze, P. Nazionale, C. « Grand Guignol » di Alfredo Sainati, I).

1918.

TEATRO FRANCESE

Maria Maddalena, dramma in 4 atti di Maurizio Maeterlinck (Milano, T. Olimpia, C. « Grand Guignol », 23-VIII).

L'Illusionista, commedia in 3 atti di Sacha Guitry (Torino, C. Di Lorenzo-Falconi, 20-III: insuccesso).

Da un giorno all'altro, commedia in 3 atti di Francis de Croisset (Torino, T. Carignano, C. Talli e Soci, 29-IV).

Il mio giovedì, commedia di Yves Mirande (Napoli, T. Sannazaro, C. Erm. Novelli, XI).

Kiki, commedia in 3 atti di Andrea Picard (Roma, T. Valle, C. Sichel-Chiantoni-Baghetti, XII): commedia che ripete vecchi motivi, ma condotta e dialogata con molto garbo e con grande comicità.

La Dame de chambre, commedia in 3 atti di Felix Gandera (Milano, T. Manzoni, C. Gandusio, 1-VI): per l'originalità delle situazioni, [illegible] di [illegible] che richiama le commedie fiorentine del Cinquecento (*La Mandragola*, *La Calandria*), una delle migliori commedie allegre di questi ultimi anni: la commedia, nell'equivoco dello scambio di persona, potrebbe dirsi classica.

Scompartimento signore sole, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber (Milano, T. Olimpia, C. Gandusio, III): ricca dei soliti equivoci atti a provocar l'ilarità; ripete essa pure i più vieti motivi comici e le più antiche situazioni di *vaudeville*, rinfrescati però da un brio inesauribile.

Il sistema D, commedia di Pietro Veber (Roma, T. Valle, C. Sichel-Chiantoni-Baghetti, XI).

Il Signor Beverley, commedia in 3 atti di Luigi Verneuil e Giorgio Berr (Milano, T. Olimpia, C. R. Ruggeri, 22-I).

Lift (*L'Ecole des Cocottes*), commedia in 3 atti di Armont e Gerbidon (Milano, T. Olimpia, C. Talli, 9-VII), gustosa satira del costume, nella quale è, con felice paradosso, commentata gravemente l'ascesa di una delle *cocotte* ai più alti gradini della galanteria parigina.

I nuovi ricchi, commedia in 3 atti di Ch. A. Abadie e Raymond de Celle (Milano, T. Olimpia, C. Di Lorenzo-Falconi, IX).

La Cena di Natale (*Un Reveillon au Père Lachaise*), commedia di Pietro Veber e Fréd. De Grésac (Roma, T. Valle, C. Sichel-Chiantoni-Baghetti, XII).

Il settimo giorno, commedia di Marco Sonal (Roma, T. Quirino, C. U. Farulli, VII: insuccesso).

Due sedute del Dottor Lorde ovvero *L'anima esiste?*, dramma di Hauseur (?) e Warione (?) (Milano, T. Olimpia, C. « Grand Guignol », di A. Sainati, VIII).

Condannato a morte, scherzo comico (Milano, T. Olimpia, C. « Grand Guignol », VIII).

Due esumazioni di Alessandro Dumas padre sono state tentate dalla C. Carini-Gentilli: l'una, al T. Filodrammatici di Milano, nel maggio: il famoso dramma in 5 atti: *Antony*, nella nuova traduzione italiana di Alessandro De Stefani; l'altra la commedia *Kalifa*, pur essa tradotta da A. De Stefani (Milano, T. Olimpia, XI); ma a nessuna delle due arrise troppo caloroso il successo.

Muore nel dicembre, in ancor giovane età Edmondo Rostand, poeta drammatico di gran fama, che specialmente col *Cyrano* si assicurò durevoli successi. Tutte le sue opere furono tradotte e rappresentate in Italia con pieno successo: specialmente il *Cyrano di Bergerac* nella superba versione poetica di Mario Giobbe. Anche *L'Aiglon*, *I Romanzeschi* e *La Samaritana* furono tradotti dal Giobbe; *La Principessa Lontana* da Cosimo Giorgieri-Contri, il *Chantecler* da Stecchetti e Giaquinto, e *I due Pierrots* da C. Coen.

TEATRO INGLESE

Un paio di occhiali, commedia in 3 atti di Sydney Grundy (Torino, T. Alfieri, C. A. De Sanctis, 19-XII).

Un po' di chiffon, commedia in 3 atti di Walther Ellis (Milano, T. Olimpia, C. Gandusio, 7-V).

Il Marito ideale, commedia di Oscar Wilde (Milano, T. Manzoni, C. Irma Gramatica, 20-V).

Reginetta, commedia in 3 atti di Vachell e Wildex (Milano, T. Manzoni, 11-VI. Già rappresentata nel 1917 col titolo di: *Quemmy* (Milano, T. Olimpia, 3-I: insuccesso).

— Viene rappresentata dalla C. di Gualtiero Tumiati (Milano, T. Manzoni, I) *La Dodicesima notte* di Shakespeare, con grande decoro di scene e di costumi.

TEATRO SPAGNUOLO

Il silenzio dei morti, commedia di Giacinto Benavente (Milano, T. Manzoni, C. Palmarini-Wnorowska, 21-VI).

TEATRO RUSSO

S. E. l'Ispettore, commedia di Gogol (Milano, T. Manzoni, C. Gualt. Tumiati, VIII): è il capolavoro del Teatro Russo dell'Ottocento: con questa commedia (*Il Revisore*) l'autore delle *Anime perse* ha fatto un'aspra e spietata satira delal burocrazia e dei funzionari corrotti del suo paese.

1919.

TEATRO FRANCESE

Sorelle d'amore, commedia in 4 atti di Enrico Bataille (Milano, T. Filodrammatici, C. A. Borelli-Bertramo, XII, e C. Emma Gramatica): pur non essendo tra le migliori opere dell'autore de *La Marcia Nuziale*, rivela anch'essa incomparabili finezze nell'analisi del carattere femminile; vi primeggia una donna innamorata che, profondamente onesta, non riesce a vincere gli scrupoli morali della sua giovinezza, e non si può mai abbandonare all'uomo che ama e che protegge, e dal quale è teneramente amata.

La nostra immagine, 2 atti di Enrico Bataille (Milano, T. Manzoni, C. del Teatro Eclettico, diretta da G. Sterni, VI).

Il Chiostro, dramma di Emilio Verhaeren, trad. da Giuseppe Sarti (Venezia, T. Goldoni, C. G. Tempesti, V: insuccesso).

...e amore dispone (*Amour quand tu nous tiens*), commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Romain Coolus (Padova, C. Ferrero-Celli-Paoli, XI).

Chouquette e il suo asso, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin (Roma, T. Valle, C. Carini-Gentilli, XII): commedia allegra che si aggira continuamente su motivi di guerra, con molto buon gusto, senza mai urtare suscettibilità: di ricca invenzione comica nell'indiavolata fantasia delle situazioni.

La Principessa, commedia in 4 atti di P. Géraldy e Roberto Laveline (Roma, T. Valle C. Carini-Gentilli, XII).

Il Re dei Palaces, commedia in 4 atti di Enrico Kistemaeckers (Torino, P. Chiarella, C. Carini-Gentilli, VII).

Topo d'albergo, commedia in 4 atti di Armont e Gerbidon.

Karakiri, dramma di Jean Sartène (Roma, T. Quirino, C. «Grand Guignol» di A. Sainati, VII).

Una stampa di Fragonard (*Le coucher de la mariée*), commedia in 3 atti di Felix Gandera (Milano, T. Olimpia, C. Gandusio, II).

Il valore della vita, commedia di Alexiet (Roma, T. Quirino, C. Irma Gramatica, II).

La felicità di mia moglie, commedia di Peter e Soulié (Milano, T. Manzoni, C. Galli-Guasti-Bracci).

Maria Vittoria, dramma in 4 atti e 5 quadri di E. Guiraud (C. del Teatro Eclettico dir. da G. Sinimberghi).

Pasteur, 5 quadri di Sacha Guitry, trad. da Enrico Polese-Santarnecchi (Milano, T. Manzoni, C. Alfredo De Sanctis, III).

La Compagnia Alda Borelli-C. Bertramo riprende il dramma di M. Maeterlinck: *Monna Vanna* (Milano, T. Filodrammatici, XII), già rappresentato da M.me Georgette Leblanc-Maeterlinck nelle sue frequenti *tournées* in Italia; e, nella versione italiana, da Eleonora Duse.

Viene in Italia per una rapida *tournée* (XII) l'attrice francese Vera Sergine, e si fa applaudire ne *Le Secret* di Henry Bernstein.

TEATRO TEDESCO

Giuditta, tragedia in 5 atti di Federico Hebbel, trad. da Marcello Loewy e Scipio Slataper (Viareggio, T. della Pineta, C. Ferrero-Paoli-Ninchi, estate).

La suonata a Kreutzer, dramma di E. Fleischmann (dal romanzo di Tolstoi), (Torino, P. Chiarella, C. Giulio Tempesti, 19-XII: insuccesso).

TEATRO INGLESE

La Colonnella, 3 atti di G. B. Shaw (Roma T. Valle. C. Teatro Eclettico dir. da G. Salimberghi, X).

La prima commedia di Fanny, commedia in 3 atti con prologo ed epilogo di G. B. Shaw (Roma, T. Argentina, autunno: succ. contr.).

Prima, Maria, «commedia onesta per grandi e per piccini» di Enrico Arturo Jone (Roma, T. Quirino, C. Irma Gramatica, II).

Il furfantello dell'Ovest, dramma in 3 atti di Yohn Millington Synge (Firenze, T. Niccolini, C. Emma Gramatica, 24-II: scarso successo).

TEATRO SPAGNUOLO

Gli Interessi creati, commedia di fantocci in 3 atti di Giacinto Benavente, trad. da Gilberto Beccari e Luigi Motta (Roma, T. Argentina, C. U. Palmarini).

TEATRO RUSSO

Il valore della vita, dramma di V. Nemorovic Doucenko (Roma, T. Quirino, C. Irma Gramatica, II).

1920.

TEATRO FRANCESE

L'Animatore, dramma in 3 atti di Enrico Bataille (Roma, T. Argentina, C. Alfredo De Sanctis, 15-XI): dramma un po' farraginoso, formato di elementi non tutti di prim'ordine, ma nel quale pur si ammirano scene di delicata ispirazione e motivi di rara bellezza.

La Casa sotto la tempesta, commedia drammatica in 3 atti di Emilio Fabre (Milano, T. Manzoni, C. Talli, 28-XII): ripete in certo modo il motivo già svolto in altra opera dello stesso autore (*Casa d'argilla*), che non si può cioè crearsi una seconda famiglia sulle rovine di una prima e cioè contro il divorzio quando vi sieno dei figli: un dramma a forti tinte e svolto con efficacia senza originalità di forma, con ripetizioni di vecchie situazioni.

Il marito, la moglie e l'amante, commedia in 3 atti di Sacha Guitry (Roma, T. Valle, C. R. Ruggeri, 8-I): situazione audacemente libertina svolta con squisita virtuosità scenica.

Vi amo e sarete mia!, commedia in 3 atti di Luigi Verneuil (Milano, T. Olimpia, C. Di Lorenzo-Falconi, 6-II): paradossalmente comica, senza alcuna originalità di forma, la commedia ha qualche spunto felice e ripete i classici motivi comici del *vaudeville* francese, in un dialogo vivace ed elegante.

La Signorina mia madre, commedia in 3 atti di Luigi Verneuil (Milano, T. Olimpia, C. Talli, VIII): situazione molto indovinata svolta con abilità e buon gusto, se pur senza ricerca di nuovi motivi.

La Danzatrice innamorata, commedia in 3 atti di Renato Fauchois (Milano, T. Manzoni, C. A. Borelli-Piperno, 4-X: scarso successo).

L'idea del signor Dumorel, commedia in 3 atti di Tristan Bernard (Milano, T. Olimpia, C. Armando Falconi, 11-X): insuccesso completo: fu calato il sipario a metà del secondo atto.

Il grido del cuore, commedia in 3 atti di Pietro Veber (Torino, T. Alfieri, C. Galli-Guasti, 4-III).

L'amica di famiglia, commedia in 3 atti di Roberto de Flers e G. A. de Caillavet (Milano, T. Filodrammatici, C. Chiantoni-Masi-Zucchini, 25-XI).

Il velo lacerato, dramma in 2 atti di Pietro Wolff (Firenze, T. Niccolini, C. Berti-Bolognesi, 9-V): pieno successo.

Papà Bonardon, commedia di Giorgio Mitchell (Padova, T. Garibaldi, C. A. Chiantoni, II). Già rappresentata molti anni prima col titolo: *La Ditta*.

Napoleoncina, commedia di Andrea De Lorde e Marsele (Napoli, T. San Carlo, C. Ugo Bitetti, VI). ricalcata un po' di maniera su *Mad.me Sans-Gêne* di Sardou e Moreau: pieno successo.

Se una volta ti pesco!... (*Si jamais je te pince!...*), vaudeville in 3 atti di Eugenio Labiche e Marc-Michel, trad. da Cesare Levi (Firenze, T. Niccolini, C. Berti-Bolognesi, 25-VI), successo.

Il giuoco altrui, commedia in 3 atti di P. Il'Argentiere (Bologna, Arena del Sole, C. Gandusio, IX).

Quella faccia tosta di Pomarol, commedia in 3 atti di Alessandro Bisson e Monezy

Eon Firenze, T. Niccolini, C. A. Baghetti, XI).

La Compagnia del «Grand Guignol» dir. da Alfredo Sainati ha rappresentato le seguenti produzioni: *Il delitto di Petra*, 3 atti di Carlo Hirsch, trad. da Enrico Palermi (Firenze, T. Pergola, 5-V). *Una notte nei bassifondi*, dramma in un atto di Carlo Meré, *Un trucco periglioso*, commedia in 2 atti di Terramonde; *Per una volta*, un atto; e *Il Postino*, un atto, entrambe di Maurizio Hennequin (Firenze, P. Nazionale, 17 e 19-V).

Al T. Argentina di Roma, il 20-III, per esperimento del «Teatro del Colore», patrocinato da A. Ricciardi, vengono rappresentati: *L'Intrusa* di M. Maeterlinck, *L'après midi d'un faune*, di Stefano Mallarmé e *Chitra* del poeta indiano Tagore.

TEATRO TEDESCO

Maria Maddalena, dramma in 3 atti di Federico Hebbel (Trieste, T. Fenice, G. Gualtiero Tumiati, IX): scarso successo.

TEATRO INGLESE

Giustizia, dramma in 3 atti di Galsworthy (Milano, T. Manzoni, C. A. De Sanctis, 12-III).

La moglie che sa, commedia in 4 atti di James Barrie (Roma, C. Emma Gramatica, 25-XI): commedia squisita, nella quale si profila un delicato carattere di donna intelligente e astuta, che si finge scioca per aiutare nell'ascensione alla vita politica il marito: questi, venuto su dal nulla, ignora di dover buona parte del suo successo alla collaborazione silenziosa, nascosta e devota della sua saggia moglie. Deluso nell'amore, essendosi inapprezzato di un'altra donna, soltanto allora quel marito orgoglioso si avvede quanto egli debba alla moglie che sempre seppe celargli la sua devota e acutissima intelligenza.

TEATRO SPAGNUOLO

L'amor degli uomini, 2 quadri di Giacinto Benavente (Firenze, T. Pergola, C. «Grand Guignol» di A. Sainati, 11-V).

TEATRO ARMENO

Per la porta, commedia in 3 atti di Ossip Félyne (Roma, T. Eliseo, C. Giovanni Grasso, 17-XII, e ripresa da Alfredo De Sanctis, Milano, T. Manzoni, 24-III).

TEATRO RUSSO

Un sogno d'amore, commedia in 4 atti di Giovanni Kossorotoff, trad. e ridotta da Nino Berrini ed Alessandro Wataghin (Roma, T. Quirino, C. A. Borelli-Piperno, V): commedia molto originale: una donna spezza volontariamente un legame temporaneo con un uomo che essa ama, e dal quale è amata, non volendo un'altra volta provare le sofferenze dell'abbandono, soluzione fatale alla quale ben sa che giungerebbe, ammaestrata dalle precedenti esperienze d'amore.

TEATRO UNGHERESE

Il marito della signorina, commedia in 3 atti di Gabriele Dregely (Milano, T. Manzoni, C. Gandusio, 16-IV): piacevolissima commedia, dialogata con grazia ed eleganza, e volta con molta originalità: una ragazza immagina, d'accordo col cognato, uno stratagemma per farsi sposare da un uomo che le piace e che sente essere un futuro ottimo marito, non ostante la sua decisa, più volte dichiarata, avversione al matrimonio.

La marsina ideale, commedia in 4 atti di Gabriele Dregely (Milano, T. Olimpia, C. Talli, 13-VIII).

Villa Anna, commedia in 3 atti di Lodovico Biro (Roma, T. Quirino, C. A. Borelli-Piperno, V).

CESARE LEVI.

NECROLOGIO: GABRIELLA RÉJANE.

Gabriella Carlotta Réju, detta Rejane, nacque nel 1856 a Parigi, nel quartiere di Montmartre, da un controllore del Teatro *Ambigu* e da un'attrice. Uscì dal Conservatorio a diciassette anni con un secondo premio di recitazione, e subito dopo affrontò il teatro. Il cambiamento del suo vero nome in quello di Rejane avvenne in questo tempo. Raggiunse la celebrità in pochi anni. Attrice varia e profonda ella sapeva trovare l'espressione vera di ogni personaggio che rappresentava. Fu interprete perfetta del teatro di Bernstein, di Bataille, di Coolus. Enrico Becque le dedicò *La parisienne* chiamandola: la parigina del passato, del presente e dell'avvenire.

Notissima ed ammiratissima in tutto il mondo è la sua creazione di *Madame Sans-Gêne*.

Esordì al *Vaudeville*: recitò di poi all'*Ambigu*, all'*Odeon*, alle *Varietes*, al *Grand Theatre*. Ebbe finalmente un teatro suo — e che prese il suo nome — del quale ella si servì per aiutare con generosità e con fede l'arte del teatro e gli autori che trovavano difficoltà a farsi conoscere.



Venne molte volte in Italia, ove era apprezzata e ammirata.

Pochi mesi prima della sua morte fu decorata della Croce della Legion d'onore, onorificenza raramente concessa alle donne.

Gabriella Rejane è morta a Parigi il 14 Giugno 1920. Non per la Francia soltanto, ma per l'arte di ogni paese, la sua morte è una perdita non riparabile, dolorosissima.

Il Centenario di Emilio Augier e il suo Teatro in Italia.

Il primo centenario della nascita dell'autore del *Figlio di Giboyer* è passato nel 1920 del tutto inosservato sulle scene italiane: non un solo capocomico che abbia pensato a rispolverare una delle sue commedie: per molti spettatori d'oggi sarebbe stata questa



EMILIO AUGIER

una piacevole sorpresa; le commedie di Augier, scritte fra il '44 e il '78, trattano problemi che appassionano tuttora la nostra società: e vi sono fra di esse dei capolavori autentici.

Emilio Augier, — nato a Valenza il 18 settembre del 1820, morto il 23 ottobre del 1889 — è stato uno dei maggiori commediografi francesi non soltanto del secondo Impero, ma di tutto il secolo XIX; come creatore di caratteri — ed è questa la qualità somma di un attore di teatro — a nessuno secondo: bisognerebbe risalire a Beaumarchais, al Le Sage per ritrovare un autore di egual forza nella pittura della società del suo tempo, a Molière per trovare un più robusto modellatore di figure sceniche.

Ma della gloriosa triade della seconda metà dell'Ottocento, Emilio Augier è quegli che ebbe minor fortuna, sia in patria che all'estero: se alcune sue commedie sono rimaste nel repertorio del *Théâtre Français* — e il centenario ha favorito qualche «ripresa» — non ogni città ha un suo teatro stabile, dove si possano rappresentare delle commedie di elevate intenzioni morali, ma un po' massiccie e grevi quali *Gli Sfrontati*, *Il Notaio Guérin* o *Leoni e Volpi*: e specialmente in Italia, lo scintillio dello spirito di Dumas figlio e gli abili congegni drammatici del Sardou — nei quali la «sospensione d'interesse» è immancabile leva di successo — avevano, sulla distratta impazienza, sulla superficialità del pubblico, maggiore probabilità di successo.

Mentre le commedie del Dumas e del Sardou, e qualcuna anche del Pailleron, di Meilhac e Halévy, del Feuillet e persino dell'Ohnet, sono state da noi rappresentate sino alla sazietà — e molte son rimaste nel repertorio abituale di ogni Compagnia — non una sola commedia dell'Augier si recita attualmente in Italia: molti anni or sono qualche attore intelligente impose, con l'autorità del suo nome, *Il Genero del signor Poirier* o *Il Figlio di Giboyer*; ma, tranne *I Fourchambault*, opera di un effetto teatrale più immediato, e di più facile comunicativa sul pubblico (anch'essa oggi scomparsa dalle scene), nessuna commedia dell'Augier poté reggersi a lungo su una ribalta italiana.

Quali le ragioni di una tale dimenticanza da parte degli attori? di così poca fortuna nel pubblico? Eppure Augier è più «moderno» di ogni altro commediografo del suo tempo: può anzi dirsi il precursore della Commedia politica e sociale: basti pensare al «Giboyer», e a quel «D'Estrigaud» del *Contagio* e di *Leoni e Volpi*, che annunzia già il «Priola» e tutti gli altri farabutti eleganti del Teatro contemporaneo.

Augier è schiettamente francese, è latino per la sua cristallina limpidezza, per il suo robusto buon senso; ed è, di nascita, di carattere, di attitudini, un vero borghese, cioè si accosta più di ogni altro, alla media mentalità del pubblico.

Ma — ed è questa una delle cause della sua minore fortuna — non è troppo facile a rappresentarsi: mentre Dumas, e specialmente Sardou, coglievano i loro personaggi dalla vita, e quasi li fotografavano — mettendo a profitto, l'uno le proprie esperienze personali, l'altro la rapida e pronta intuizione dell'uomo di teatro — Augier studiava l'individuo nelle sue deformazioni morali a contatto della società, a contatto di quel gran corruttore che è il danaro, e sintetizzava in un *tipo* quelli che erano i difetti, le qualità, i vizii dell'individuo, allontanandosi perciò talvolta dalla realtà della vita, formando spesso delle figure d'arte di più elevata significazione, ma anche però di men facile comprensione, di meno immediata accessione al gusto del pubblico.

Augier descrisse nelle sue commedie una società che si è oggi completamente modificata: la sua Opera ha dunque un grande interesse storico: è una fedele pittura della società francese del secondo Impero, ma è però anche un'acerba satira della degenerazione di ogni società, che non abbia solide basi nella morale dell'individuo: e perciò la sua satira ha una portata più larga e più universale, che va al di là dei confini del proprio paese e dei limiti del suo tempo.

Più delicato pittore di caratteri femminili il Dumas, più energico modellatore di caratteri virili l'Augier, i temperamenti dei due maggiori commediografi francesi sono perciò del tutto diversi.

V'è poi un'altra ragione della minore fortuna di Augier in Italia: le sue non sono «commedie a protagonista»: non vi sono in esse due o tre personaggi al primo piano, indispensabili all'azione, ed altri, pressochè insignificanti, nello sfondo: quasi tutti hanno la stessa importanza. Ora quale Compagnia italiana potrebbe rappresentare una commedia dell'Augier, senza che risaltassero troppo le deficenze delle «seconde parti»? come mettere in iscena delle opere quali *Il Contagio* o *Il figlio di Giboyer*, ove almeno sette od otto personaggi andrebbero caratterizzati da attori di prim'ordine?

Da una ventina d'anni non c'è in Italia una sola Compagnia di complesso: da noi spesseggiano le Compagnie, nelle quali un solo attore è eccellente e gli altri non si elevano al di sopra della più onesta mediocrità (Compagnie cosidette «à *matador*»): come potrebbero uno Zacconi, un De Sanctis, un'Emma Gramatica mettere in iscena una produzione nella quale avessero qualche importanza più di due o tre personaggi? Si può dunque affermare che la totale scomparsa delle commedie di Augier dalle scene italiane coincide con quella delle Compagnie di insieme.

* * *

Ben poco sappiamo dei rapporti di Augier con l'Italia: mentre il suo conterraneo Stendhal adorava il nostro paese sino a volersi chiamare «cittadino milanese», e visse da noi molti anni, del viaggio di Augier in Italia scarse sono le traccie nei suoi ricordi e nelle sue commedie.

Poche sono le notizie e spesso superficiali le critiche italiane sul Teatro di Augier.

* * *

Non tutte le commedie dell'Augier sono state tradotte e rappresentate in Italia e alcune traduzioni sono rimaste inedite: quasi tutte poi sono state tradotte alla meglio da attori, da suggeritori, da «gente del mestiere», senza pretesa alcuna ad eleganze letterarie, e soltanto per l'effetto scenico.

Soltanto la prima commedia di Augier: *La Cicuta* fu tradotta in versi italiani da un vero poeta: Francesco Dall'Ongaro, ed ebbe la ventura di esser rappresentata da Tommaso Salvini, che il Capuana definisce come «un perfetto ateniese sotto le spoglie del giovane Clinia».

Dopo aver assistito alla rappresentazione al teatro Niccolini di Firenze nel maggio 1867 scrive Luigi Capuana: «Augier ha tratteggiato con finissimo pastello un quadretto di genere. E' un lavoro che sente tut-

ta la fresca vitalità degli anni giovanili quando l'autore lo scrisse » (*Il Teatro Italiano contemporaneo* - Saggi critici).

Delle due commedie: *Un homme de bien* (1845) e *L'Aventurière* (1848) non mi risulta che vi sieno traduzioni italiane.

La *Gabriella* fu liberamente tradotta da Leone Fortis, e pubblicata col sottotitolo: *L'arte di condurre una moglie*, nella collezione del « Florilegio drammatico » (A. IV, fasc. 179) (Milano, Borroni e Scotti, 1853). E' stata poi ristampata nell' « Emporeo drammatico » (Trieste, 1863). Ho notizia di qualche rappresentazione della *Gabriella* all' « Arena del Sole » di Bologna, nel luglio del '75, da parte della Compagnia Bellotti-Bon N. 2, della quale eran principali elementi Pia Marchi, Giovanni Ceresa ed Enrico Belli-Blanes. La commedia fu replicata 7 volte. E sulle stesse scene, per serata della prima attrice Enrichetta Zerri-Grassi, fu rappresentata la *Gabriella* nell'estate del 1876 dalla Compagnia Sadowski, diretta da Luigi Monti.

Nessuna traccia di rappresentazioni in Italia de *L'habit vert* (in collaborazione con Alfredo De Musset) (1849), de *Le Joueur de flûte* (1850), de *La classe au roman* (con Giulio Sandeau) (1861), nè mi risulta che sia stata rappresentata l'opera *Sapho* (1851), della quale Gounod scrisse la musica: per quanto lo spartito, nell'edizione Claudens, abbia accanto al testo francese la versione italiana.

Diana, dramma in versi, che fu rappresentato per la prima volta dalla celebre Rachel, fu liberamente tradotto in prosa da Luigi Enrico Tettoni (e pubblicato nella Collezione del « Florilegio drammatico » A. III, fasc. 156, Milano, 1852).

Anche *Filiberta*, commedia scritta originalmente in versi, fu tradotta in prosa dall'artista drammatica Maria Landozzi, e pubblicata nel « Florilegio drammatico » (Serie VII, fasc. 321) (Milano, F. Sanvito, succ. A. Borroni e Scotti, 1857).

Nella stessa collezione del « Florilegio drammatico » (Serie V, fasc. 227) è pubblicata *La pietra del paragone*, commedia di E. Auger (sic!) e G. Sandeau, in una libera traduzione di L. E. Tettoni. La troviamo nel repertorio della Compagnia Lombarda, rappresentata al « Teatro Nobile » di Zara nel 1856.

Una delle commedie che ebbe maggior fortuna sulle scene italiane è *Il Genero del signor Poirier*, scritta dall'Augier in collaborazione con Giulio Sandeau, stampata nella libera versione di L. E. Tettoni nella solita collezione del « Florilegio drammatico » (serie V, fasc. 230) (Milano, Borroni e Scotti, 1854) fu rappresentata dai migliori attori italiani: Cesare Dondini la recitò al « Teatro Nuovissimo » di Padova nel maggio del 1856; e un anno prima fu rappresentata al « Teatro Nobile » di Zara dalla C. Coltellini-Ristori: più recentemente la recitò Ermete Novelli, che conservò questa commedia nel suo magro repertorio, sino agli ultimi anni.

Cintura dorata, scritta da Augier in collaborazione con Edoardo Foussier (per quanto il suo nome non appaia), fu tradotta in italiano da Amerigo Baldini, direttore dell'Accademia Filodrammatica dei Nascenti di Livorno, e rappresentata intorno all' '87 alla Filodrammatica stessa. Faceva le prime armi in questa Filodrammatica un giovane attore, destinato a diventare uno dei nostri migliori caratteristi: Ugo Piperno. La traduzione è tuttora inedita.

Il matrimonio d'Olimpia fu tradotta da Giovanni Martinazzi, socio dell'Accademia de' Filodrammatici di Milano, e pubblicata nella collezione della « Biblioteca ebdomadaria teatrale » (fasc. 590, Milano, P. M. Visaj 1858).

Non mi risulta che sia stata tradotta in italiano la commedia in 5 atti, in versi: *La Jeunesse* (1858). Ma di una commedia dell'Augier, intitolata: *Il secolo che muore*, dà notizia il Cosentino (nel suo volume su *L'Arena del Sole*, di Bologna) fra quelle rappresentate in questo teatro nell'estate del 1877, e precisamente dalla Compagnia « Città di Torino » diretta da Cesare Rossi. Ora fra le commedie di Augier non ve n'è alcuna che porti tale titolo; ma non è escluso che il traduttore o il capocomico abbia messo alla commedia *La Jeunesse* un titolo di fantasia.

Le Leonesse povere di Augier e Foussier (stampata nella traduzione di A. Mattei, a Milano, nel 1879, presso la Libreria Editrice) ebbe gran numero di rappresentazioni: faceva parte del repertorio della Compagnia di Giovanni Romani, che la rappresentò due volte al « Teatro Nobile » di Zara, nella primavera del '59, e nel carnevale del '61; della Compagnia di Federico Boldrini, che la rappresentò pure a Zara, nel '59; e della Compagnia Paladini-Casilini, diretta da Salva-

tor Rosa, che la rappresentò nella primavera dell'81 al «Sannazaro» di Napoli, con grande successo; faceva parte del repertorio di Achille Dondini, intorno all'80, e la recitò Cesare Rossi fino agli ultimi suoi anni. La parte di Pommeau fu anzi una delle sue più felici creazioni. La troviamo nel repertorio della Compagnia di Alessandro Bacci e Luigi De Velo; la prima attrice Annira Zanon-De Velo la recita nella primavera dell'80 per sua «serata d'onore» all'Arena del Sole di Bologna; e finalmente, allo stesso teatro, nel '96 la troviamo nel repertorio della Compagnia De Farro, della quale facevan parte la Betti-Valvassura e il Ferrero.

Un beau mariage (1859) di Augier e Foussier non fu tradotta in italiano, nè mai rappresentata sulle nostre scene.

Gli Sfrontati ebbe invece due traduzioni: una di Teobaldo Ciconi, che è una vera e propria *contaminatio*. L'autore de *La Figlia unica* non ha esitato ad aggiungervi di suo delle intere scene, che nulla hanno a che vedere con la commedia di Augier: ad esempio alla scena terza del primo atto c'è una lunga tirata del «Marchese d'Auberive» sulle diversità di casta in Francia; e poco più in là ancora c'è un aggiunta del traduttore sull'aristocrazia e la plutocrazia, che l'Augier mai si sarebbe sognato di scrivere. E così di seguito per tutta la commedia.

Allorchè Ernesto Ferrero, direttore della Compagnia Stabile Romana, volle, nel 1916, rimetter in iscena questa bellissima commedia, ebbe non poco da fare a restituire il testo italiano alla sua primitiva lezione. La traduzione del Ciconi fu pubblicata nell'«Emporeo Drammatico» (N. 47-48 - Trieste, 1861) e nella solita collezione del «Florilegio Drammatico» (fasc. 428 - Milano, F. Sanvito, 1862).

Una seconda libera versione di questa commedia è quella di Girolamo Giacinto Beccari, ex-direttore dell'Accademia Eugeneofilodrammatica «I Selerti» di Padova, pubblicata nella Collezione «Fiori di Talia, o Scelto Repertorio Teatrale» (A. 2, fasc. 35-36 - Milano, Luigi Cioffi, 1862). Questa commedia fu rappresentata nel carnovale del 1863 al «Teatro Nobile» di Zara dalla Comp. Trossi, della quale facevano parte Luigi Capodaglio e Michele Ferrante.

Il capolavoro di Emilio Augier: *Il Figlio di Giboyer* fu tradotto da L. E. Tettoni e stampato anch'esso tanto nell'«Emporeo Drammatico» (Trieste, 1863), che nel «Florilegio Drammatico» (fasc. 450-451 - Milano, F. Sanvito, 1863), in quest'ultima Collezione col sottotitolo: *I Clericali*.

La commedia fu rappresentata per la prima volta in Italia dalla Compagnia di Alamanno Morelli, della quale facevano parte Pia Marchi, Luigi Monti e Costanza Ciotti-Sartorio, moglie di Francesco Ciotti. Alamanno Morelli ottenne in questa commedia uno dei più grandi trionfi della sua gloriosa carriera, e Luigi Monti volle recitare il *Giboyer* sino agli ultimi anni d'arte. «Attor giovane» in Compagnia Morelli dal '61 al '70, poi per tre anni in Compagnia Pezzana-Romagnoli-Privato, e per altri tre in Compagnia Sadowski N. 2; e finalmente nel '77 ai «Fiorentini» di Napoli: la parte di «Giboyer» fu una delle sue preferite, e nella quale ottenne sempre i migliori successi.

Anche la Compagnia di Cesare Dondini, della quale era prima attrice Giacinta Pezzana, rappresentò *il Figlio di Giboyer* nell'estate del '64 all'«Arena del Sole» di Bologna. Questa commedia fu anche rappresentata nella primavera del 1865 dalla Comp. di Federico Boldrini al «Teatro Nobile» di Zara, e replicata per «serata» del capocomico.

Uno dei migliori interpreti del capolavoro di Augier fu Cesare Rossi; lo storiografo dei nostri comici, Luigi Rasi, ricorda di averlo ammirato nella parte di «Marechal» sin dal '65: nel famoso monologo, allorchè si esercita alla recitazione del discorso politico («Il fumo... il fumo!...»). Più tardi Cesare Rossi rappresentò «Giboyer», lasciando a Flavio Andò la parte di «Marechal»... Veramente non fu senza qualche riluttanza che Rossi lasciò al suo bellissimo e giovanissimo «primo attore» una «parte in parrucca», ma l'animoso giovane insiste tanto che egli non potè far meno di accontentarlo: e l'Andò ottenne in questa parte uno dei suoi maggiori successi. Più tardi Andò volle riprendere la commedia, affidando al Piperno la parte di «Marechal»; ma nella Compagnia Piperno-Borelli-Gandusio, della quale l'Andò era direttore dal 1909 al 1912, la commedia dell'Augier ricomparve ben poche volte sul cartellone: il pubblico la digeriva male! È ripresa nel 1912 dalla Compagnia Ca

labresi-Ferrero, protagonista quel grande caratterista che fu Oreste Calabresi, ebbe un vero insuccesso. Tanto peggio per il pubblico, che non seppe apprezzarla per ciò che essa vale!

Anche *Il Notaio Guerin*, tradotta da L. E. Tettoni, e pubblicata nel « Florilegio Drammatico » (fasc. 479 - Milano, F. Sanvito, 1865), non ebbe mai troppa fortuna in Italia: rappresentata da Alamanno Morelli, che della parte di « Guérin » fece una vera creazione, fu ben presto dimenticata.

Non mi risulta che sia stata mai rappresentata, nè tradotta in italiano, la commedia: *Il Contagio* (1866) una delle migliori di Augier, nella quale facciamo la conoscenza di quel « Barone D'Estrigaud », che è uno dei più forti caratteri di tutto il suo Teatro.

Il *Paul Forestier* (1868) fu rappresentato in Italia nell'originale francese dalla Compagnia Meynadier nel 1868 — al « Teatro Niccolini » di Firenze, nel marzo — ma non so che sia stato mai tradotto in italiano.

Una piccola commedia in un atto: *Il Poscritto*, fu tradotta da Attilio Busi, e pubblicata nella Collezione « L'Ape Drammatica - Raccolta di Tragedie, Drammi, Commedie e Farse » (Serie II, vol. 6.°, Puntata 62) (Napoli, S. De Angelis, 1875).

Leoni e Volpi, fu tradotta in italiano, stampata nel « Florilegio Drammatico » (Milano, 1879), e più volte rappresentata. Nel '78 Alamanno Morelli si accingeva a studiare la parte del « Signor de Sainte-Agathe ». « In questo momento — scrive a questo proposito l'*Arte Drammatica* (6 ottobre 1878) — Morelli ha un gran da fare. La parte è bella e difficile, ma con Morelli c'è anche il caso che la commedia, che è piaciuta poco a Parigi, piaccia molto invece qui, perchè un artista come Morelli non l'hanno neppure alla *Comédie-Française* ». Ma l'autore dell'articolo evidentemente ignorava l'esistenza di Got, il grande interprete del Teatro di Augier.

La commedia fu rappresentata anche dalla Compagnia di Giovanni Aliprandi della quale faceva parte Ettore Paladini, a Venezia e a Trieste, nel 1879.

La parte del « Signor di Sant'Agata » in *Leoni e Volpi*, l'astuto e intrigante gesuita, fu recitata anche da Ermete Novelli, che, con la sua grande agilità d'ingegno, fece di questo personaggio una delle sue più riuscite « macchiette ».

Il *Jean de Thommeray* (1873) di Augier e Sandeau, non fu rappresentato in Italia: esiste però una recente traduzione di *Papiol* (Milano, Soc. editr. Milanese, 1909), ma qui l'opera appare come scritta dal solo Sandeau.

La Signora Caverlet, coraggiosa campagna a favore del divorzio, fu rappresentata dalla Compagnia di Eugenio Casilini e C. diretta da Luigi Biagi, nell'estate del 1880, all'« Arena del Sole » di Bologna; e sulle stesse scene, nel settembre del '96 dalla Compagnia di Angelo De Farro, prima attrice Teresa Boetti-Valvassura; ma non escludo che fra queste due rappresentazioni, altre ve ne sieno state.

La commedia fu stampata nella collezione del « Teatro Straniero Contemporaneo » (N. 24 - Milano, Libreria editrice, 1877).

Non v'è nessuna traduzione della commedia *Le Prix Martin* (1875), scritta in collaborazione con Eugenio Labiche, nè credo sia stata mai rappresentata, neppure in dialetto (chè le commedie di Labiche sono quasi tutte passate nel repertorio di Ferravilla e di Scarpetta).

Numerosissime invece furono le rappresentazioni de *I Fourchambault*: si può dire che tutti i maggiori attori italiani abbiano recitata questa famosa commedia. Giuseppe Pietriboni, l'acquistò per 12.000 lire in oro, ed affidò la direzione della Compagnia a Paolo Ferrari, il quale mise in iscena la commedia in modo superiore. La Compagnia Pietriboni rappresentò *I Fourchambault* l'anno stesso in cui la commedia fu recitata a Parigi: nel 1878.

Due anni dopo essa viene rappresentata all'« Arena del Sole » di Bologna dalla Compagnia di Gaspare Lavaggi; e dalla Compagnia di G. Aliprandi, diretta da Salvatore Rosa, a Venezia, e poi a Padova e a Bologna. Chi non recitò questa commedia dell'Augier? Luigi Monti — e fu uno dei suoi maggiori successi — Giovanni Emanuel, Pietro Barsi, Ermete Zacconi, Luigi Carini, Flavio Andò, Carlo Rosaspina, Ugo Piperno, Ettore Berti..., e la lista potrebbe continuare.

I Fourchambault è pubblicata nella collezione del « Teatro straniero contemporaneo » (fasc. 28 - Milano, Libr. editr., 1879) e ristampata nella stessa edizione dalla Casa Fratelli Treves; ma il libro è oggi pressochè introvabile.

Una seconda traduzione — a firma *Pierolet* — è pubblicata nel «Nuovo Florilegio» (N. 51).

Ed è questa — come già ebbi a dire — la sola commedia di Emilio Augier, che abbia avuto fortuna in Italia: non è certamente la migliore, ma ha però in sommo grado le qualità teatrali: accarezza la sensibilità del medio pubblico, mantiene la sospensione d'interesse e si conclude con piena soddisfazione di tutti: con un buon matrimonio...

Una ripresa de *I Fourchambault* non sarebbe forse un cattivo affare per una delle nostre Compagnie. Ma alcuni spettatori di buon gusto saprebbero apprezzare anche qualche altra commedia dell'Augier, di più elevate intenzioni morali, quali *Il Genero del Signor Poirier*, *Gli Sfrontati* o *Il Contagio*: l'autore de *Il Figlio di Giboyer* non merita di esser così dimenticato dal pubblico italiano.

CESARE LEVI.

Il Teatro straniero in Italia.

III. — L'Operetta

dal 1907 al 1920*

1907 - *The Orchidea*, 3 a. di Ivan Caryll e Lionel Monckton, lib. di Adrian Ross e Percil Greenbank - Milano (Fossati), 21 marzo, Comp. Lombardo.

— *Lisa la Kellerina*, 3 a. di Eysler, lib. ridotto da Riccardo Nigri - Milano (Fossati), marzo, Comp. Maresca.

— *La vedova allegra*, 3 a. di Franz Lehar, lib. di V. Leon e L. Stein - 1906-1907 (?).

— *Il nido delle rondini*, 3 a. di M. Ordonneau ed Herblay - Milano (Dal Verme), Giugno, Comp. Stabile.

— *Le figlie Jackson e C.a*, 3 a. di M. Ordonneau e J. Clérice - Comp. Soarez (?).

— *La perla di Ceylan*, 3 a. di L. Monckton, lib. di (?) - Milano (Fossati), giugno (?), C. Soarez.

— *Le beauté de Messaline*, 3 a. di Justin Clérice, lib. di Ferandy, Holb e Jver Pesaro - Bologna, 14 agosto, Comp. Calcagno.

— *Il paradiso di Maometto*, 3 a. di R. Planquette e Louis Ganne, lib. di Henry Blondeau - Genova (Politeama Margherita), 20 agosto, Comp. Maresca.

— *Le piccole vestali*, 3 a. di Justin Clérice, lib. (?), Milano (Fossati), (?) agosto, Comp. Magnani (?).

— *La luna azzurra*, 3 a. di H. Ellis, A. M. Thompson, P. Greenbanck e P. Rubens - Milano (Dal Verme) agosto, Comp. Stabile.

— *La ragazza del villaggio*, 3 a. di Monkton, lib. (?) - Bologna (Teatro Duse), ottobre, Comp. Fotfano-Laur(?).

— *San Toy*, 3 a. di Sidney Jones, lib. (?) - Firenze (Politeama Nazionale), 26 ottobre, Comp. Scognamiglio-Alcozer.

— *Vita di Bohème*, 3 a. di Hirchmann, lib. di Paul Ferrier - Roma (Teatro (?)), 12 novembre, Comp. Marchetti.

— *Sangue viennese*, 3 a. di Giovanni Strauss - Venezia (Teatro Malibran), dicembre, Comp. Magnani.

— *Hans il suonatore di flauto*, 3 a. di Louis Ganne, riduz. di C. Zangarini - Milano (Dal Verme), dicembre, Comp. Città di Milano.

Nel 1907 furono anche rappresentate le seguenti operette delle quali non siamo riusciti a stabilire la data della prima rappresentazione:

La principessa dei dollari, di Leo Fall; *La folle fanciulla*, di P. M. Zieher; *Tipp-Topp*, di Strützko; *Città imperiale*, di Leo Ascher; *Il vice ammiraglio*, di Millöcker; *Il circo equestre*, di Lyonel Monckton e Ivan Caryl; *Il viaggio della sposa*, di (?).

* * *

1908 - *La principessa di Monaco*, 3 a. di F. Caballero, lib. (?) - Napoli (Politeama), marzo, Comp. (?).

— *Il pennacchio del Re*, 3 a. di Gaston Meynard, lib. (?) - Napoli (Teatro ?) aprile, Comp. Calcagno.

— *La moglie di Narciso*, 3 a. di L. Varney

(*) Dal 1901 al 1906 non ci è stato possibile accertare le rappresentazioni di operette straniere.

lib. di Carrè - Trieste (Polit. Rossetti), aprile. Comp. C. Lombardo.

Il Crisantemo bianco, 3 a. di Howard Talbet, lib. di Bantoch e Anderson - Torino (Alfieri), 23 maggio. Comp. Stabile.

La luna azzurra, 3 a. di Rubers e Talbet, lib. di Arolfo Elia. (traduz. di F. Fontana) - Torino (Alfieri). 21 giugno. Comp. Città di Milano.

La Maggiorana, 3 a. di Lecocq. lib. di Vanloo e Latterier - Milano (Dal Verme). Luglio. Comp. (?).

— *La dolce Lola*, 3 a. di Reinhart, lib. di Landesberg e Stein - Torino (Alfieri), 30 luglio. Comp. Città di Milano.

Le 1001 *notte*, 3 a. di G. Strauss, lib. di Stein e Lindau - Milano (Fossati), agosto, Comp. (?).

Il principe di Pilsen, 3 a. di Gustav Landers, lib. di Frank Pixley - Napoli, 11 agosto. Comp. Lombardo.

— *Florodora*, 3 a. di Leslie Stuart, lib. di Boyd Jones e Paul Rubens - Milano (Lirico). settembre. Comp. Città di Genova (?).

La bella fanciulla del villaggio, 3 a. di Lionel Monkton, lib. (?) - Roma (Quirino). Comp. Mauro.

— *Vita d'Olanda*, 3 a. di Paul A. Rubens. lib. dello stesso e di A. A. Hurgon - Milano (Lirico), novembre, Comp. Città di Milano (?).

— *Sogno di un valzer*, 3 a. di Oscar Strauss, lib. (?) - Milano (Fossati), novembre. Compagnia Maresca.

— *Un capriccio di Messalina*, 3 a. di J Clerice. lib. (?). Data e luogo della prima rappresentazione incerti.

— *Le due principesse*, 3 a. di Caballero. lib. (?). Data e luogo della prima rappresentazione incerti.

Furono inoltre rappresentate le seguenti operette di cui non siamo riusciti a stabilire la data della prima rappresentazione:

I tre desideri, di Ziehrer; *I vagabondi*, del medesimo; *Il Toreador, Il capitano di Köpenik; Ali Baba.*

* *

1909 — *Il paese dell'oro*, 3 a. di Leon Vasseur, lib. di Chirst e Vanloo - Torino (Teatro Balbo), 20 gennaio. Comp. Aristide Gargano.

— *Mam'zelle Trompette*, 3 a. di Teodoro Hirlemann, lib. (?) - Milano (Fosati), 11 giugno. Comp. Città di Milano.

— *La fata della sorgente*, 3 a. di Reinhardt, lib. (?), (riduzione di C. Vizzotto) - Milano (Kursaal Diana), luglio, Comp. (?).

Vera violetta, 1 a. di Eysler, lib. di Leo Stein (riduz. di C. Vizzotto) - Firenze (Alhambra), Comp. Parigi.

Manovre d'autunno, 3 a. di E. Kalmann, lib. di Bakong - Genova (Polit. Genovese), luglio. Comp. Mauro.

Helda, 3 a. di A. M. Fechner. lib. di De Godement e Farlane - Milano (Fossati), agosto. Comp. Aristide Gargano.

— *La bella dattilografa*, 3 a. di R. Reismann, lib. di Frieser e Zwerenz - Roma (Quirino), Comp. Città di Palermo.

— *La divorziata*, 3 a. di Leo Fall. lib. di Victor Léon (rid. di G. Adami) - Milano (Lirico), agosto. Comp. Città di Milano.

— *Maschio o Femmina?*, 3 a. di B. Granidstaeten, lib. (?) (rid. di C. Vizzotto) - Firenze (Alhambra), agosto. Comp. Parigi.

— *Walzer d'amore*, 3 a. di Ziehrer, lib. (?) (rid. di R. Simoni) - Napoli (Eldorado). (data incerta). Comp. Magnani.

— *Il re d'Illiria*, 3 a. di Victor Roger, lib. di Hennequin e Mars - Roma (Teatro Nazionale), 1 novembre. Comp. (?).

* * *

1910 — *Amor di principi*, 3 a. del M.o Edmondo Eysler, lib. di C. Vizzotto - Milano (Fossati), gennaio, Comp. Lombardo.

— *Sangue d'artista*, 3 a. di E. Eysler, lib. di Leo Stein e Carl Lindau - Roma, gennaio. Comp. Vitale.

— *Il conte di Lussemburgo*, 3 a. di Franz Lehar, lib. di A. M. Willner e Robert Bodansky - Torino (Teatro Vitt. Emanuele). 7 maggio. Comp. Mauro.

— *Donne Viennesi*, 3 a. di F. Lehar, lib. di O. Tenn ed E. Norin - Milano (Fossati), 17 giugno, Comp. Maresca.

— *Miss Dollar*, 3 a. di A. Messager. lib. di Clairvelle e Vollin - Milano (Fossati), luglio, Comp. Sarnella.

— *Gli asseri della danza*, di Czirmai, lib. (?) - Milano (Teatro Verdi), luglio. Comp. De Beaumont.

The Cingalee, di (?) - Roma, febbraio. Comp. Vitale. -

— *Capriccio di miliardario*, di Frank de Leon, lib. di Rambaldo Recco Galdieri - Roma (altri dati incerti).

* * *

1911 - *Amor di Zingara*, 3 a. di Franz Lehar, lib. di A. M. Wilner e Bodansky - Como (Teatro Sociale), 22 febbraio, Comp. Città di Milano.

Il pive lo Lord, 3 a. di C. Bereny, lib. di R. Schanzer e C. Lindau - Milano (Fossati), 25 febbraio, Comp. Mariani.

— *Il milionario accattone*, 3 a. di Leo Ascher, lib. di V. Leon - Torino (Chiarella), 29 marzo, Comp. Cooperativa N. 1.

Cristina la Guardaboschi, 3 a. di Jarno, lib. (?) - Milano (Lirico), aprile, Comp. Tedesca.

— *La fanciulla delle bambole*, 3 a. di Leo Fall, lib. (?) - Genova (Teatro ?), aprile, Comp. A. Jolanda.

La Sirena, 3 a. di Leo Fall, lib. di Leo Stein e A. M. Wilner (riduz. di R. Simoni e V. Tocci) - Genova (Polit. Genovese), 20 maggio, Comp. (?).

Boby, 3 a. di Millöcker, libretto italiano di Arturo Franci - Firenze (Polit. Nazionale), 26 maggio, Comp. Cooperativa N. 1.

— *La vedova triste*, 3 a. di B. Dverezeck, lib. di A. Strikal (riduz. ital. di F. Schubert) - Roma (Teatro Nazionale), 26 maggio, Compagnia Magnani.

— *La figlia del Circo*, 3 a. del M.o Eysler, lib. di Bodansky e F. Theiem - Milano (Fossati), 9 giugno, Comp. Mauro.

— *La Creola*, 3 a. di Enrico Bertè, lib. di Schmitzer e Gatti - Milano (Lirico), 15 giugno, Comp. (?).

— *La Casta Susanna*, 3 a. di Jean Gilbert, lib. (?) (riduz. di C. Vizzotto) - Montecatini (Kursaal), 23 luglio, Comp. Caramba-Scognamiglio.

— *Il Trigamo*, 3 a. di Franz Lehar, lib. (?) (riduz. di R. Simoni e V. Tocci) - Napoli (Eldorado), agosto, Comp. Mauro.

La bella Risetta, 3 a. di Leo Fall, lib. di Wilner e Bodansky - Torino (Teatro Alfieri), 16 novembre, Comp. Città di Milano.

— *Sua moglie*, 3 a. del M.o Eysler, lib. di C. Vizzotto - Torino (Polit. Chiarella), 16 dicembre, Comp. (?).

Mademoiselle Porte Bonheur, 3 a. di F. Lehar, lib. di G. Forzano - Teatro (?), data incerta, Comp. Cooperativa N. 1 (?).

Nel 1911 furono rappresentate anche le seguenti operette di cui non riuscimmo a stabilire la data della prima rappresentazione: *Il marito di tre mogli* di Lehar; *La figlia del brigante*, del medesimo; *La moglie di Papà*, di Herve (lib. di Hennequin e Bilhaud); *Giovanni II o il servo milionario*, di Eysler (riduz. di C. Vizzotto).

Nel dicembre del medesimo anno fu rappresentata per la prima volta *Eva*, di Franz Lehar, in lingua italiana, a Trieste, dalla Comp. Mauro.

* * *

1912 - *La Giovane Eidelberga*, 3 a. del M.o Milloker, lib. (?), (riduz. di Carlo Vizzotto) - Napoli (Teatro ?), 10 febbraio, Comp. Morosini-Sarnella.

Gli arcadi, 3 a. di Monkton e Talbot - Palermo (Teatro ?), (data incerta) Compagnia Lombardo.

Il collegio delle signorine, 3 a. di (?), lib. (?) - Napoli (Eldorado), agosto, Compagnia Vitale.

Il contadino allegro, 3 a. di Leo Fall, lib. (?) - Napoli (Eldorado), settembre, Compagnia Vitale.

Il domino lilla, del M.o Carlo Cuviller, lib. (?) (riduz. di G. Forzano) - Roma (Apollo), settembre-ottobre (?), Comp. Magnani.

— *I mariti di Clara*, di A. M. Fechner, lib. (?) - Milano (Verdi), 11 ottobre, Comp. Vannutelli.

— *Mulini al vento*, del M.o (?), lib. (?) Torino (Teatro ?), novembre, Comp. Maresca-Garisenda-Caracciolo.

Il Mangiadonne, del M.o Eysler, lib. di Stein e Lindau - Milano (Fossati), dicembre, Comp. Magnani (prima rapp.?).

— *Gli ulani di Hardestein*, del M.o Wintemberger - (data incerta).

* * *

1913 - *Cartouche*, 3 a. del M.o C. Terrasse, lib. (?) - Milano (Fossati), 14 marzo, Comp. Lauri-Ronzi.

— *Il Cavaliere della luna*, 3 a. del M.o Ziehrer - lib. (?) (riduz. di C. Vizzotto e A. Franci - Milano (Kursaal Diana) marzo, Comp. Lombardo.

— *Vecchia Vienna*, 3 a. del M.o Lanner lib. di Kadelburg e Wilkelm - Milano (Lirico), maggio, Comp. (Nuovissima).

Il matrimonio per burla, 3 a. di Franz Lehar, lib. di J. Bauer (riduz. di R. Simoni) - Milano (Fossati), 3 maggio, Comp. Maresca-Garisenda-Caracciolo.

— *Suzi*, 3. a. di Mador Renyi, lib. di Franz Martos - Milano (Lirico), maggio, Comp. «Nuovissima».

— *La piccola Quacchera*, 3 a. di L. Moukton, lib. (?) - Milano (Fossati), 6 giugno, Comp. Maresca-Garisenda-Caracciolo.

— *Il piccolo re*, 3 a. di E. Kalmann, lib. (?) - Milano (Kursaal Diana), settembre, Comp. Mauro.

— *Le piccole stelle*, 3 a. del M.° Hirchmann, lib. di Pierre Weber e Leon Xanroff - Venezia, (?), ottobre, Comp. Parigi.

— *Sua Altezza balla il valzer*, 3 a. di Leo Ascher, lib. (?) - Milano (Kursaal Diana), ottobre, Comp. Mauro.

— *Mam-zelle Sourire*, 3 a. di Lachaume, lib. di De Marsan - Milano (Fossati), novembre, Comp. Magnani.

— *La moglie ideale*, di F. Lehar, lib. (?) - Trieste (Teatro ?), dicembre, Comp. Mauro.

* * *

1914 - *Il duca Casimiro*, 3 a. del M.° Ziehrer, lib. (?) - Milano (Fossati), gennaio, C. «Città di Milano».

— *La dama in rosso*, del M.° Wintemberg, lib. (?) - Milano (Kursaal Diana), aprile, Comp. Parigi.

— *Lisistrata*, del M.° Linke, lib. (?) - Genova (?), Teatro (?), data imprecisata, Compagnia (?).

— *Nozze di fiori*, del M.° Blanel, lib. (?) - Milano (Fossati), aprile, Comp. Vannutelli. (I. rappresentazione?).

— *Finalmente soli*, 3 a. di F. Lehar, lib. di Willner e Bodanski - Torino (Polit. Chiarella), aprile, Comp. Città di Milano.

— *Sangue polacco*, 3 a. del M.° Nebdal, lib. di Sten - Milano (Kursaal Diana) aprile, Comp. Parigi.

— *Gente allegra*, del M.° Weinberger, lib. di Horst e Stein - Padova (Teatro Garibaldi), 9 maggio, Comp. Ronzi.

— *Bacio proibito*, del M.° Linke, lib. di Pastor e Schanzer - Napoli (Teatro ?), data imprecisata, Comp. (?).

— *Teresa la capricciosa*, 2 a. di G. Strauss (padre), lib. di Krenn e Sudassy (adattamento di Otto Romisch) - Milano (Carcano), agosto, Comp. Mauro.

— *Da mezzanotte all'una*, del M.° W. Goetze, lib. di Okonkowsky e Neal - Milano (Carcano), ottobre, Comp. Città di Milano.

— *La signorina del cinematografo*, 3 a. di Weinberger, lib. di A. M. Wilner e Buchbinder (versi di A. Franci) - Milano (Fossati), 31 ottobre, Comp. Lombardo.

* * *

1915 - *La dote di Leonia*, 3 a. dei M.i Luisart e Hornet, lib. di C. Vizzotto - Milano (Teatro Verdi) 17 gennaio, Comp. Palombi.

— *L'avvocato ballerino*, 3 a. del M.° Schütt, lib. di Milo e Urpau - Torino (Polit. Chiarella), marzo, Comp. Città di Milano.

— *La signorina Trallalà*, 3 a. di J. Gilbert, lib. di Okonkowski (riduz. di R. Mori) - Milano (Fossati), 10 marzo, Comp. Parigi.

— *Il Cosacco*, 3 a. di Felix Albini, lib. di Wilner e Bodanski - Bologna (Teatro Duse), 11 marzo, Comp. Caracciolo e Soci.

— *La donna moderna*, 3 a. di J. Gilbert, lib. tolto dalla commedia «Largo alle donne» - Napoli (Teatro Bellini), 16 marzo, Comp. Vitale.

— *Cinema Star*, 3 a. di J. Gilbert, lib. di Georg Okonkowski e Julius Freund - Bologna (Teatro Duse), 3 aprile, Comp. Caracciolo e Soci.

— *Il caro Agostino*, 3 a. di Leo Fall, lib. (?) - Napoli (Teatro Bellini), 17 aprile, Comp. Vitale.

— *Il diavolo a quattro*, 3 a. di J. Gilbert, lib. (?) - Torino (Polit. Chiarella), aprile, Comp. «Novissima».

— *Cocoricò!*, di Louis Ganne, lib. di Duval, Soulié e Jailly - Milano (Kursaal Diana), 8 maggio, Comp. Parigi.

— *Filina o Luison?*, del M.° J. Grumband, lib. (?) - Roma (Quirino), 8 ottobre, Comp. Vitale.

— *I ciarlieri*, 2 a. di Offenbach, lib. (?) - Milano (Lirico), 21 dicembre, Comp. Caracciolo e Soci.

* * *

1916 - *Vita gaia*, 3 a. del M.° Hirchmann, lib. di Mars e Devallières - Milano (Fossati), 19 febbraio, Comp. Vitale.

— *Vita parigina*, di Offenbach - Padova (Teatro Garibaldi), 25 marzo, Comp. Vannutelli (riesumazione).

— *Champagne Club*, 3 a. del M.° R. Jean-

njn. lib. di C. de Flers - Napoli (Polit. Giacosa), 17 luglio. Comp. Città di Milano.

*
* *

Nel 1917 e nel 1918 non vi furono novità straniere rappresentate in Italia.

*
* *

1919 - *Dove canta l'allodola*, 3 a. di Franz Lehar, lib. di Wilner e Reichert - Firenze (Polit. Nazionale), 22 novembre Comp. Vannutelli.

*
* *

1920 - *Prendimi con te!*, 3 a. di Hermann Dostal, lib. di Waldaber e Wilner - Roma (Adriano), 21 gennaio, Comp. « Novissima ».

— *La principessa della Czarda*, 3 a. di E. Kalmann, lib. di Leo Stein e Bela Jenbach (traduz. di C. Zangarini) - Treviso (Teatro Garibaldi), Comp. Angelini.

— *La casa delle tre ragazze*, 3 a. di Franz Berté con musiche di Schubert - Milano (Fossati), 21 maggio, Comp. Lombardo N. 1.

— *La fata del Carnevale*, 3 a. di E. Kalmann, lib. di Wilner e Oesterreicher - Bologna (Arena del Sole), 22 maggio, Comp. Vannutelli N. 2.

— *L'Amore sulla neve*, 3 a. di Ralph Benatsky, lib. del medesimo e di W. Prager - Torino (Alfieri), 25 maggio, Comp. Regini-Lombardo.

— *Sibilla*, 3 a. di Victor Jacobi, lib. di Brody e Martos - Roma (Adriano), 19 luglio, Comp. « Novissima ».

— *Mercato di ragazze*, 3 a. di V. Jacobi, lib. di Leene e Mooty - Milano (Filodrammatici), luglio, Comp. C. I. D. (I. rappr. ?).

— *Notte di danze*, 3 a. di O. Strauss, lib. di Jacobson e Bodanzky - Milano (Kursaal Diana,) 18 ottobre, Comp. Mauro.

— *L'ambasciatrice Leni*, 3 a. di L. Ascher, lib. (?) - Bologna (Teatro Duse), 27 novembre, Comp. Lombardo N. 1.

UMBERTO ROMANELLI.



VOLUME SECONDO

PARTE SECONDA

LA MUSICA E LA LIRICA

nel

1921



Il « Palestrina »

Palestrina, la graziosa e quieta città del Lazio, che il Lazio domina dall'alto dell'estrema propaggine appenninica, ha innalzato in quest'anno un monumento al suo maggiore figlio, a Giovanni Pierluigi, il « principe dell'armonia ».

Per un gioco fortuito di circostanze, il simulacro del Grande, già pronto fino dall'estate dell'anno passato (1920) venne alla luce quindici mesi più tardi, nell'anno stesso nel quale si onora in tutto il mondo il Sommo Poeta. Per noi italiani questa coincidenza — che è dovuta soltanto al caso — è ragione di compiacimento: poichè che troviamo ancora una volta affermato, nei campi diversi dell'arte, il primato della nostra stirpe.

Da ciò dobbiamo trarre motivo di conforto nelle incertezze nelle quali sembra oggimai che l'arte dei suoni si dibatta.

* * *

Ricordiamo — come in un rito sacro — la vita di Giovanni Pierluigi. E ricordiamone quel tanto che ormai sembra accettato, in mezzo alle innumerevoli controversie che, nel campo degli storici e in quello dei musicologi, si disfrenarono intorno al Riformatore. Leggende, manipolazioni ed alterazioni documentali, glosse arbitrarie hanno formato attorno al Palestrina, come attorno a tutti i più significativi esponenti della vita spirituale, un viluppo quasi inestricabile, attraverso al quale faticosa si svolge l'opera dell'esegeta. Ma ormai molto è noto della vita dell'uomo, come è assicurata allo studio dei cultori la più gran parte dell'opera sua.

Giovanni Pierluigi, figlio di Sante e di Maria Gismondi, nacque in Palestrina in un anno che non è ben precisato. Certo, egli era nel 1537 « ragazzo cantore » nella *Schola* della Basilica Liberiana, il che rende verosimile la data del 1526 che molti stabiliscono per la sua nascita, mentre altri la anticiperebbero al 1524.

È certa invece la data della morte, che è riportata nel *Diario* di Ippolito Gamboccì, segretario del Collegio dei Cantori di S. Pietro: « Mercoledì 2 febbraio 1594. — Questa mattina il signor Giovanni Pierluigi, eccellentissimo musico nostro compagno et maestro di Cappella in San Pietro passò da questa a miglior vita ».

Da questa noterella spira, non so, come un senso di serena pietà cristiana, che è infatti una delle caratteristiche fondamentali dello spirito del Palestrina: ed invero egli, che godè la stima di San Carlo Borromeo, che fu legato fraternamente a San Filippo Neri (e sarebbe spirato fra le sue braccia), ebbe squisito ed incrollabile il senso della fede cristiana, e lo trasfuse intero e purissimo nella espressione musicale dei testi sacri, così che il suo genio trovò guida ed alimento nella fede, e questa ritrova a sua volta in chi ha il conforto di già possederla una ammirabile e salda confermazione nella sincerità religiosa che si effonde dalla polifonia palestriniana.

Non diverso da questo concetto è quello a cui si ispirava il Papa dopo udita la messa che fu chiamata «da Papa Marcello».

Egli commentò con spirito religioso l'opera udita, che aveva penetrata nel suo misticismo: «Son queste le armonie del nuovo cantico, che San Giovanni Apostolo udì nella celeste Gerusalemme e che un altro Giovanni ci fa udire nella Gerusalemme terrestre».

Con quasi tutti i Pontefici che durante la sua vita si avvicendarono sulla cattedra di S. Pietro, il Palestrina ebbe rapporti, e con taluno anche consuetudine frequente. Non certamente con quel Papa Marcello di cui la Messa famosissima porta il nome perchè dedicata alla sua memoria.

Marcello II infatti — e ce ne riferiamo al suo biografo Polidori — fu eletto papa il 9 aprile 1555, si ammalò il 20 e morì il 30 dello stesso mese: ad altro avrà avuto da pensare il povero papa in quei brevissimi giorni del suo regno, che non a districar la matassa della musica religiosa!

* * *

Matassa arruffata quant'altra mai, in quel momento, quella della musica.

La scuola fiamminga — contro la quale si sfogano in improperii tanti studiosi di musica — era veramente giunta alle più strane esagerazioni, come avviene in generale di tutte le scuole, che finiscono per diventar chiesuole e danno origine alle più strane superstizioni artistiche: ma non bisogna dimenticare che i Fiamminghi furono i più grandi contrappuntisti se non i fondatori del contrappunto, e che la prima fonte alla quale il Palestrina si dissetò e che lo guidò nelle ingegnose costruzioni delle sue messe giovanili, fu appunto il contrappunto fiammingo.

Certo a più strano delirio non avrebbe potuto condurre la esagerazione dei virtuosismi nel contrappunto: chè anche i nomi cercati e trovati per distinguere l'uno di essi dagli altri dimostrano come si fosse ormai al colmo della degenerazione: contrappunti *ostinati* e *cancherizzati*: contrappunti *perfidiati*, *alla zoppa*, *in saltarello*: ed infine i *retrogradi contrarii* che si eseguivano prima tenendo il foglio pel suo diritto, poi capovolgendolo in modo che l'inversione desse luogo ad una nuova esecuzione.

C'era in questa confusione, che non altro valore aveva che non fosse formale, un vantaggio non lieve: le *imitazioni*, le *fughe*, il viluppo dei temi, i ritorni degli svolgimenti, le mille diavolerie tecniche, rendevano incomprensibili con la loro complessa sonorità le parole che i cantori dicevano.

Ed era, dico, una fortuna, poichè i testi sacri erano stati messi da parte, e non c'era da stupirsi se, come in una messa dell'Obrecht, al *Kyrie*, il tenore cantava: *Io non vidi mai la più bella...* e al *Sanctus* s'inteneriva dicendo: *Il segreto del mio cuore*, e al *Benedictus* concludeva: *Signora, fatemi sapere se...*

* * *

Mentre la scuola fiamminga giungeva a questi strani paradossi, il Palestrina, ormai non più *putto cantore* della Liberiana, ma direttore della Cappella Giulia (1551) ne studiava i procedimenti stilistici e se ne appropriava que tanto che poteva fare di lui il più acuto ricercatore di effetti

preziosi, il più sicuro contrappuntista: e dalla Giulia veniva assunto alla direzione della Sistina, donde poi, — e con suo grande dolore — lo allontanava la rigorosa applicazione di quel decreto che vietava l'ufficio direttoriale agli ammogliati.

Ora, nella cappella Sistina come in tutte le cappelle della cristianità, era lecito cantare alla messa le parole più stranamente profane e talvolta le sconcezze più crude, ma... a dirigere la Sistina non era ammesso chi non rivestisse l'abito ed il carattere ecclesiastico. E così il Palestrina passò alla Cappella di San Giovanni in Laterano, poi a quella di Santa Maria Maggiore, e finalmente — essendo morto Giovanni Animuccia che nel frattempo aveva preso la direzione della Cappella Giulia — ritornò a dirigere questa, che del resto era la vera Cappella di San Pietro, mentre la Sistina era un ente creato dal Papa per la sua particolare liberalità.

* * *

Della tristissima condizione nella quale per le accennate ragioni versava la musica in quel tempo, si preoccupò Papa Paolo IV, e narrasi come affidasse a una commissione di cardinali — di cui facevano parte il Borromeo e il Vitellozzi — il compito di riformare la musica sacra: ed è altrettanto nota l'ostilità dei fiamminghi, che sostenevano non potere, senza danno della maestà complessa che la musica religiosa doveva conservare, ottenersi che le parole — come il Papa voleva — arrivassero percettibili all'orecchio dei fedeli.

Ed ecco l'incarico dato al Pierluigi di scrivere una messa che permettesse alle sacre parole — ed a quelle soltanto — di arrivare ai fedeli obtanti senza che la pompa solenne dell'onda musicale fosse diminuita. Ed ecco le tre messe, eseguite in casa del cardinale Vitellozzi (*Assumpta est Maria*, *Aeterni Christi munera* e quella detta di *Papa Marcello*) ed il trionfo di quest'ultima, della quale, con parole altrettanto semplici quanto sincere, il Biagi disse:

« Non artifici di contrappunto, non arruffii di parole, piena e maestosa la sonorità, severi i giri degli accordi, austere mai nettamente disegnate — e sto per dire melodiche — le cadenze, solenne tuttochè semplice lo stile. Non una nota in quella messa, che non sia la rivelazione o la sanzione di una sana regola dell'arte, mentre da ogni nota esala purissimo il sentimento religioso... ».

Da allora, la tradizione fiamminga era finita: era un membro ormai disseccato ed inerte nel rinnovato organismo della musica sacra. Il genio di un uomo schiettamente italico aveva debellato il complesso di esotismi che aveva irretito con l'intrico dei suoi vincoli gli spiriti musicali anelanti ad una purificazione.

E il trionfo del Palestrina, più che alla vittoria in una prova, come si vuole sia stata quella delle famose tre messe, è dimostrato dal fatto che egli creò dopo di allora una serie non interrotta di composizioni sacre per la Cappella pontificia, e dalla sua assunzione, nel 1571, alla direzione della Giulia, della quale restò a capo fino alla morte, cioè per ventitrè anni.

Ventitrè anni prodigiosamente fecondi, se le Messe superano il numero di novanta, se i Mottetti, gl'Inni, le Lamentazioni, gli Offertori, i Salmi son più di quattrocento! In questa ricchezza di produzione, tutta nobile ed alta, tutta serena di fede, si ha la dimostrazione del detto leonardesco, essere la musica « la figurazione dell'invisibile ». Il Prenestino, animato dalla più pura credenza religiosa, « chiuso — come dice il Cesari — in un'orbita di ideazioni e di sentimenti non aventi con la vita nessun altro contatto fuorchè quello di farne il punto di partenza verso le regioni dell'ultrasensibile », diede espressione caratteristica ai canti della Chiesa cattolica nel senso proprio che ha questo appellativo, cioè di universale.

* * *

In questa ricca produzione di Giovanni Pierluigi, più che nel simulacro marmoreo eretto dalla città natale al suo grande figliuolo, sta il vero monumento, solido e imperituro, degno di eternare il glorioso principe della musica, che Victor Hugo salutava con gli alessandrini:

« *Puissant Palestrina, vieux maître vieux génie,*
je vous salue ici, père de l'Harmonie ».

Ma come la bianca imagine che Arnaldo Zocchi scolpì è relegata in un angolo remoto della campagna romana, e pochi pellegrini vi si recheranno per farle omaggio, così l'opera musicale del Grande è conservata, intera o quasi, in poche biblioteche.

Ed invero non sono molti i privati che si possono concedere il lusso di acquistare la edizione di Breitkopf ed Härtel, che è carissima. E il costo non è il guaio maggiore, il quale sta più ancora nel fatto doloroso che l'edizione è straniera.

Nel *Corriere del Teatro*, or è un anno, Arnaldo Bonaventura annunciava con la gioia del musicologo e con la esultanza del musicista, che il Governo italiano, auspice S. E. Rosadi, aveva deliberato la edizione nazionale delle opere tutte del Palestrina. E diceva — lo ricordano i nostri lettori? — che la Commissione era stata nominata, che i criteri fondamentali della pubblicazione erano già fissati e concretato il piano generale.

Due, non una, sarebbero state le edizioni: una popolare, economica, facilmente separabile in fascicoli, di formato manevole: tale che la più povera chiesetta di campagna, la più modesta società corale potessero farne acquisto e così potesse avvenire la vera comunione del magnifico polifonista col popolo: questa avrebbe dovuto precedere: l'altra edizione, Principe o Diplomatica, per gl'Istituti di Cultura, le Biblioteche e gli amatori, sarebbe succeduta in un meno prossimo avvenire. Anche il piano della pubblicazione era fissato: quindici volumi per le messe, sette per i mottetti, cinque per le Lamentazioni, gli Inni, gli Offertorî, le Litanie, i Magnificat, e tre per le composizioni profane (madrigali e canzonette) e per le opere fin qui rimaste inedite.

Tutto, tutto era pronto, e la fiducia del Bonaventura nell'annunciarlo mal celava la sua gioia vivissima. Ma se è vera una notizia che Giorgio Barini raccoglie ne *L'Epoca*, i lavori sarebbero già arenati.

« Pare — dice il Barini — che si siano fatte le nozze coi fichi secchi: cioè che i musicisti incaricati del difficile lavoro non possano nemmeno pensare alla sua attuazione, perchè non vi sono i fondi necessari, nonchè per la stampa, neppure per acquistare la carta e pagare i copisti! »

Confidiamo che il pessimismo di Giorgio Barini sia più sentimentale che reale e che i fatti diano presto ragione alle belle previsioni che Arnaldo Bonaventura conferma tuttora nel compimento dell'opera disegnata.

G. M. Ciampelli.
(dal *Corriere del Teatro*).



Le opere nuove
del 1921.

I.

Già nel primo volume degli *Annali* si osservò che la vita musicale, in Italia e fuori, si dibatte nelle più penose incertezze. L'inventario della produzione lirica — al pari di quello della musica in genere, come si esaminerà più oltre — non fornisce elementi e dati che possano alterare questa constatazione. Ci sia dunque perdonato se — ad un anno, ed anche meno, di distanza — ci sentiamo costretti a ripetere su per giù le stesse non liete constatazioni.

« Sono ormai venti anni, forse trenta, che la nostra vita musicale va avanti a tastoni. Così ho scritto della vita musicale nel 1921 in *Almanacco di Serenità*. Nella storia della musica, come in genere in quella dell'arte (e perchè non anche nella *storia civile*?) vi sono periodi fortunati, nei quali il genio sembra si compiaccia di prender dimora in una data terra e fecondarla di una gioiosa seminagione di bellezza. Poi, a questi periodi luminosi, succedono i grigiori dell'incertezza o addirittura la densa oscurità delle tenebre. L'età periclea in Grecia, la rinascita italica, sono altrettante *riforme*, che vanno precedute da un periodo quasi angoscioso di transizione e seguite da una intensificazione che le esacerba e le snatura e per la quale l'arte diventa artificio, o si altera nella *maniera*.

In musica, le leggi non sono diverse. Dall'inestricabile groviglio dei contrappunti fiamminghi vien fuori, limpida e cristallina la polifonia palestriniana: il genio di Giovanni Pierluigi è bastato a disperdere con un soffio le caligini che si erano addensate per secoli sulla nostra arte musicale. E il dramma lirico brancola fra l'incerto e il manierato, quando balza fuori Claudio Monteverdi e schiude all'opera teatrale nuovi e più larghi orizzonti.

Gli esempi potrebbero esser moltiplicati; ma è roba questa che ciascuno può leggere nel più modesto trattato di storia dell'arte. Quel che mi preme di mettere in evidenza è questo: che anche in musica si hanno dei periodi di fulgore, più o meno frequenti: e che fra l'uno e l'altro di questi vi è oscurità, o alterazione, o almeno incertezza.

A proposito della musica nel mondo elegante italiano del secolo XIV, il Carducci scriveva che essa cercava di barcamenarsi alla meglio fra il sacro e il profano, e « s'inebriava un cotal poco dell'aria aperta, tastava le belle villane e dicea fioretti alle gentildonne, ballonzolava per le piazze, per le scale e per le corti, ma studiavasi poi di essere a tempo per ritornar la sera divotamente in chiesa a dir compieta ».

Ma lasciando il trecento musicale (che non è il trecento letterario) al suo posto, troviamo che sempre, nei periodi che seguono e precedono, più o meno lunghi, una riforma, c'è del brancolamento incerto od ansioso e se ho riportato un periodetto del Carducci, che si riferisce a un dato momento storico e ad una speciale situazione, l'ho fatto per il piacere di far dire a un maestro, con parole di ben altro metallo che non le povere mie, quello che — *mutatis mutandis* — può essere riferito ad ogni periodo transitorio, alla musica come ad ogni altra forma d'arte.

Ed ora, ahimè, siamo davvero in piena transizione, in Italia come fuori.

La musica che oggi nasce fra noi non ha caratteri particolarmente italiani; le influenze esteriori sono visibili in tutte le opere — teatrali e da sala — che ci compariscono dinnanzi: e v'è chi predilige la formula wawagneriana e le paranoiche alterazioni che ne ha fatto lo Strauss, ed altri, un po' decadente, s'innamora dei sommessi sussurri

e delle indeterminatezze evanescenti dell'arte debussyana. La personalità dell'artista è compromessa e talvolta perduta in questo assorbimento di modelli stranieri... Di che dànno prova più o meno palese tutte le opere che sono state create in questo secolo, che pure à al suo attivo qualche degnissima produzione, sì nel campo del teatro, che in quello della musica pura.

* * *

Fortunatamente, noi contiamo fra i nostri musicisti teatrali alcuni maestri che — pur non avendo compiuta la riforma alla quale il periodo di inquieto passaggio sembra preludere — ànno impresso nelle opere loro una caratteristica innegabilmente personale. Quello che è ormai convenuto chiamarsi « genere mascagnano » o « maniera pucciniana » costituisce come una sigla personale che segna i lavori di questi maestri e che si ritrova in grandissimo numero di quelli dei loro consapevoli od inconscii seguaci. Ora l'arte di Mascagni e di Puccini potrà essere discussa — nessuno lo contesta — ma se è vero che il teatro è fatto per il pubblico, non può negarsi che le opere di costoro trovano, da trent'anni, un consenso così ampio nelle platee di tutto il mondo, da meravigliare e da indurre, anche, a meditare: quindi il loro merito sarà relativo ai tempi e all'educazione artistica delle maggioranze ma non può esser negato; perchè è un fatto.

Fare qualche cosa di nuovo, con nuovi metodi e con forme inconsuete, affrontare uno stato di coscienza artistica ormai tradizionale e sgretolarlo a poco a poco sostituendovene un altro, lavorando in mezzo alla diffidenza ed all'ostilità, vincendolo lentamente, sì da non vedere con i proprii occhi di carne il riconoscimento del grande svolgimento compiuto — *sic vos non vobis* — questo è il compito e il retaggio doloroso dei grandi genii; ai quali non basta soventi volte la lunga vita per assistere alla propria glorificazione. E questa vien poi, dopo tanto tempo, quando il riformatore è morto, o à corso il rischio di morire, all'ospedale.

Ma l'operosità musicale italiana, sebbene tanta sia l'incertezza, non si arresta: l'alveare è in pieno fervore: piccoli e grandi vi portano la cellula della loro attività che concorre a formare il substrato fertile per la immancabile rinascita. E di questa siamo in attesa, fidenti nel genio italico, che è essenzialmente musicale, e nella saldezza organica che sempre si è affermata (ed in questi ultimi anni gloriosi e dolorosi ancor più) della nostra razza.

* * *

Pur non affermandosi adunque in un indirizzo nettamente nuovo e recisamente italico, la *lirica* nostrana continua a dare abbondanti e spesso rigogliosi frutti. L'elenco seguente registra venti opere nuove, alle quali possono essere aggiunte le due che ò segnato in nota col solo titolo, non avendo potuto raccoglierne sufficienti notizie (1). E potrebbe anche aggiungersi la realizzazione scenica, fatta per la prima volta de « La tempesta » (niente meno!) di Shakespeare, con intermezzi musicali di A. Cantarini. L'avvenimento si verificò al *Teatro dei piccoli* di Roma, il 19 gennaio: e a chi atteggiò il viso ad una smorfia di disprezzo ricorderò che il *Teatro dei piccoli*, diretto da Vittorio Podrecca, per magnificenza di scenarii, per bellezza di pupi, e per la collaborazione di letterati, di musicisti e di pittori e scultori nobilissimi, dà dei punti a parecchi teatri *di grandi*, fiorenti drammaticamente e musicalmente in Italia.

II.

Ciò premesso, ecco l'elenco delle novità liriche dell'annata.

BOLOGNA (*Teatro Comunale*, 19 *gennaio*).

NEMICI

Tre atti, parole e musica di GUIDO GUERRINI.

Esecutori: la Carena, il tenore Minghetti il baritono Da Ferrara, il basso Donaggio. Concertatore e direttore: Maestro Fanelli.

Il difficile pubblico bolognese decretò a quest'opera uno schietto successo, giudicando ben degno di considerazione questo giovine che à saputo ideare e sceneggiare abilmente, e poi rivestire di pregevole musica una viva e vibrante vicenda drammatica che si svolge in tre chiari e rapidi atti.

Ecco il riassunto dei giudizi critici come appare dai giornali cittadini:

Il Resto del Carlino. — Valore armonico: modernità senza compromissioni. Valore ritmico: eleganza e vivacità nella parte comica o rabbiosa; torpidità e ristagno nella parte lirica. Valore strumentale: vera capacità.

maestria e buon gusto nel trattare l'orchestra, sempre interessante. Valori estetici: disposizione al comico e alla teatralità oggettiva.

L'avvenire d'Italia. — Un elemento da tenere in buon conto, per la valorizzazione completa del lavoro, è lo strumentale. L'orchestra guerriniana è fresca, viva e tinta con colori di buonissima qualità. E' prettamente polifonica, cioè contrappuntata con giusta opposizione di temi: e sotto questo aspetto è epigonica di quella wagneriana più che della modernità impressionisticamente coloristica francese.

Il Progresso. — Se anche quest'opera, nell'atto della sua germinazione e della sua plasmazione non è riuscita a tradurre sempre tutta l'intensità interiore dell'anelito e del sentimento che l'hanno alimentata e fomentata, appare maturata da un forte senso di passione. Essa attesta infine la esistenza di un temperamento e di una sensibilità musicale di singolare riguardo: è affermazione, piena di nobiltà d'intendimenti, di un giovine che è conscio della missione dell'arte sua ed à lo sguardo fisso in alto.

* * *

MODENA (*Teatro Storchi*, 2 *febbraio*).

LO ZINGARO CIECO

Dramma lirico in tre atti di CLEMENTE COEN, per la musica di LUIGI GAZZOTTI.

Esecutori: la Giovannelli (*Stella*), la Ferrari (*Marta*), la Aleardi (*Ghite*), il tenore Campolonghi (*Galdino*), il baritono Granforte (*Lucio*), baritono D'Arles (*Nicola*). Concertatore e direttore: Maestro Dall'Acqua.

Il soggetto del libretto, rapidissimamente, è questo. *Stella* è una zingara che vive con *Lucio*, suonatore di violino e cieco. Ma la sua amorosa fedeltà pel compagno infelice è turbata da una passione che le entra nell'anima per *Galdino*, giovine campagnuolo, fino dal giorno in cui assiste alle sue nozze con *Marta*. La zingara lotta un poco con questa passione, ma l'impeto della sua natura semiselvaggia la vince ed ella decide di fuggire con *Galdino*.

Nel punto in cui sta per mettere in opera il suo divisamento, *Lucio* la sorprende ed intuisce quel che sta per avvenire: la supplica, l'accarezza, poi mentre le parla passandole le mani fra le trecce il pensiero del tradimento l'attanaglia sempre di più, e converte la carezza in tortura: avvolge alla gola di lei una delle trecce e la strozza; poi, sentendo che è morta, si getta su lei invocandola, mentre di fuori *Galdino* con una canzone d'amore la chiama invano a sè.

Musicalmente, dice *La Perseveranza*, per mezzo del suo corrispondente modenese, si tratta di un lavoro di fattura assai complessa, fatto con calore di convinzione, che aumenta man mano che il dramma procede e volge alla fine tragica. Con lo stringere dell'azione, col precipitare del dramma verso la sua conclusione violenta, la musica acquista linea più solida, colore più intenso, più forte vena d'ispirazione.

Se appunto può farsi, è che non sempre i motivi colpiscono i personaggi fino dal loro apparire sulla scena, e che talora la instabilità tonale e qualche esuberanza di particolari orchestrali tolgono di rilievo e di chiarezza alla linea.

L'espressione musicale appare perciò in questi momenti un po' vaga. Qualche altra volta invece lo sforzo del musicista per liberarsi da forme consuete al melodramma italiano urta in una certa uniformità ritmica del libretto.

Il quale, se non offre grandi risorse, è però dei men peggiori fra quanti sono oggi sul mercato.

Il successo è stato ottimo. Applausi a scena aperta, numerosi. Complessivamente una diecina di chiamate agli interpreti ed all'autore, non che al librettista.

* * *

TRIESTE (*Teatro Verdi*, 12 *febbraio*).

FANFULLA

Tre atti e cinque quadri di ALBERTO COLANTUONI. Musica di ATTILIO PARELLI.

Esecutori: la Solari Sarah (*Simonetta*), la DeVries (*Gibella*), la Righi Tarugi (*Remigia*), Genzardi (*Falco*), Zalewski (*Fanfulla*), Di Lelio (*Giannotto*). Concertatore e direttore: Maestro Panizza.

Alberto Colantuoni non à voluto rievocare la celebre vicenda patriottica della disfida di Barletta; ma far rivivere, nella cornice di altri fatti la figura caratteristica dell'eroe popolare frate e soldato e innamorato. Il lavoro è diviso in tre atti e cinque quadri.

Al primo atto ci troviamo in territorio di Milano, nella casa dei Lanzi. *Simonetta dei Lanzi*, la bellissima giovane damigella, è rimasta per caso sola al crepuscolo, in casa con la fante *Remigia*, essendo lontani il padre e l'ava; e quasi a scherzo, avèndo udito il prossimo passaggio della spedizione di soldati inviati dalla Serenissima contro gli orleanesi, si asserragliano in casa, barricando il portone.

Ma giunge da lungi un canto: *Folco Biante*, il bel trovatore, parente di *Simonetta*, canta un madrigale in onore della vaga cugina.

Le donne, gaiamente sfanno la barricata, aprono. Entra *Folco* insieme al suo amico *Giannotto del Vasto*, una specie di orso di poche parole, che però appare colpito dalla grazia della fanciulla. Parlano della guerra, poi i due s'accomiatano. Per un momento le donne restano sole. Poi sulla soglia appare un uomo in tonaca bianca. E' *Fra Tito*, il converso, che va alla cerca; mentre *Remigia* esce per l'elemosina, *Simonetta* discorre con *Fra Tito*, che parla del convento in tono semiserio.

Ma *Simonetta* à appena il tempo di accennare un dolce rimprovero quando da lungi si ode una galoppata e un'eco di canzoni selvaggie. Son veramente i soldati veneziani, gli stradioti che si avvicinano.

Le donne ascoltano, allibite dallo spavento. Sperano che passino. Invece, vista la porta chiusa, la soldataglia vi si avventa, spacca i battenti, irrompe in scena. Vogliono cibo e vino dapprima; poi *il capo*, dinanzi al bel visetto di *Simonetta*, leva la mano a una carezza; quando *Fra Tito*, rimasto immobile fino allora, gli ferma il polso con dita di ferro. I soldati, stupiti e furenti, vogliono scagliarsi sul frate; ma questi sfida il *capo*, che accetta la sfida, e vien disarmato e ferito. Ammirato pel valore del converso, egli esclama:

« In fede mia
Unghia sei di mastino! E che t'imbianchi
con le tonache dunque e con le stole? »

E uscendo coi suoi, consiglia a *Fra Tito* di gettar la tonaca alle ortiche. Le donne, partiti i soldati, non sanno come ringraziar *Fra Tito:* questi vuole scherzare ancora; ma la celia muore in un'improvvisa emozione.

Tito è così dolce, così buono! *Simonetta* commossa, gli offre un fiore: e il converso se ne va, sognando, seguito dallo sguardo della donna.

Son passati sei anni. Nel campo delle milizie spagnuole, presso Canosa, all'alba. *Tito Fanfulla*, fattosi soldato dorme steso a terra. Al suonar della diana, gli altri soldati, dopo d'aver parlato di lui e di *Gibella*, la sua ganza, che è gelosa di lui e di cui egli è stanco, lo svegliano. Egli resta un po' trasognato. Poi si rammenta perchè è venuto a dormire all'aperto: la sera prima ha visto fuggire un cavaliere; l'ha fatto prigioniero e l'ha chiuso nel suo capanno, dove deve essere ancora. I soldati, curiosi, vanno a vedere. Il prigioniero che esce infuriato è *Folco Biante*, il quale si recava appunto al castello del Vasto ove si celebra il sesto anniversario delle nozze di *Giannotto* e di *Simonetta*, *Tito* à ascoltato, impallidendo. A un tratto prorompe:

« Che daresti tu mai
Per vederla un minuto?
Per tremarle d'accanto
E sfiorar le sue dita
Che daresti, giullare? Io la vita! La vita! »

Un grido lo interrompe. *Gibella*, l'amante gelosa di *Tito*, à udito tutto; si slancia in scena e sviene. *Tito* accorre a lei, la solleva. « E' falso: intendi? E' fola! »

Ma *Gibella* non si consola. *Tito* tenta calmarla ancora; ma una voce annuncia che *Folco Biante* è fuggito. *Tito*, come pazzo all'idea che egli va da *Simonetta*, si slancia ad inseguirlo. *Gibella* cade in ginocchio. « Ed ero madre! Madre! Ed ò taciuto! Ahi, t'ò perduto! »

Nella placida sera, *Simonetta* sta sulla loggia fra dame e cavalieri. Queste sussurrano che nel castello, causa l'umor sempre nero di *Giannotto*, vi è sempre malinconia. Entra *Giannotto* appunto e annuncia che un cantore chiede di entrare. E' *Tito*, con le vesti di Folco Biante; finge di portar il saluto di questi, impedito di venire per una leggera ferita; offre di cantare al suo posto. E fermo innanzi a Simonetta che lo guarda pallida, scossa da un dubbio, canta la Fola di Fratel Core.

Giannotto, il fosco marito, interrompe la canzone. Il cantore lo insolentisce, stan per azzuffarsi, quando entra *Folco Biante*, il quale narra di esser stato assalito per via da *Tito*... *Giannotto* ordina ai suoi uomini di arrestare il brigante. *Tito*, vinto dal nume-

ro dei nemici, li sfida ancora con la parola. E chè si offendono perchè ha preso il posto del cantore malato, che seguita le sue canzoni sdolcinate mentre

Italia è lo strame
D'ogni giumenta di Francia.

Gli uomini di *Giannotto* portano via *Tito*, le dame e i cavalieri si allontanano; *Simonetta* resta sola. Per poco, subito dopo, *Tito*, sfuggito al carcere, rientra in scena, e si getta ai suoi piedi. Ella lo riconosce d'improvviso, ricorda il converso della sua giovinezza, e, temendo per lui e per sè, vuol che egli fugga, vuol che si salvi; e, prima di sparir nella casa, gli indica la botola che mena a un'uscita segreta. *Tito* sta per entrarvi, quando accanto a lui si drizza *Folco Biante*, trasfigurato nel gesto e nella voce. Vòlto a *Tito*, gli grida:

Cantore: diceste parole
di giustizia...
La vostra mano! Ed al levar del sole
Un posto, a la battaglia, accanto a voi! »

Tito lo guarda in viso, scosso, gli dà la mano, gli dice: Vieni!

E scendono insieme nella botola.

* * *

Dopo venticinque anni. Nella chiesa di Belgioioso devastata e tramutata in dormitorio pei soldati di Spagna. Fra gli altri dorme *Folco*. Il prete della chiesa, nascostosi dietro all'altare, esce guardingo e spaurito; una donna entra, gli si accosta, gli chiede se sappia dov'è la compagnia del Bentivoglio. Il prete non sa, la incita a partire. Ma la donna, che è *Gibella*, in cerca di *Tito*, riconosce d'un tratto *Folco*, accorre a lui, che è infermo, gli si fa riconoscere, gli chiede dove sia *Tito*. *Folco* risponde che è partito appena; le chiede che sia stato di lei. Ella gli narra tutte le sue lunghe pene, la sua vita di dolore e di vergogna; egli le confessa di averla amata una volta. Ma uno scoppio di urli ricorda a loro il luogo ove si trovano: fra la guerra e la peste. Fuggite! grida l'infermo.

La donna si nasconde. Entra un corteo che finge burlescamente un funerale, fra grida e apostrofi in tutte le lingue. Un guastatore scopre *Gibella* nascosta, la prende per una strega che voglia diffondere la peste. Gli altri gli sono addosso. A colgono lui e la donna a steccate, li lasciano per morti a terra; poi, al richiamo della battaglia escono in furia. Così trova i due morenti *Tito*, che entra, invecchiato, cantando una canzone di ubbriaco. Entra nella chiesa semibuia, inciampa nei due corpi, crede di delirare riconoscendo l'amico e l'amante. *Folco* è morto; ma *Gibella* trova un ultimo sussulto di vita per gridare a *Tito*: « Male a te! Del mio strazio infinito! Del mio pianto! per la Vergine santa... Male a te! »

Tito, impietrato dall'orrore, leva gli occhi e scorge il *prete* che vorrebbe fuggire; lo afferra, lo tien fermo, poi piomba ai suoi piedi: « Fò pentimento! Uomo di Cristo! Sta! »

In un casolare presso Pavia, *Tito Fanfulle* sta morendo, assistito da suore carmelitane. A' avvertito *Simonetta* che vive poco lontano, vedova; ed ella arriva; e le due anime divise si ricongiungono in un attimo d'estasi.

« E benedetta la folle tortura
Se tal dolcezza mi dovea la sorte
E benedetta, Simona, la morte
Se m'è il tuo labbro suggello al finir! »

E l'avventuriero glorioso muore, strappandosi dal collo, di fra i cenci, e offrendola all'amata, la collana che ebbe in dono nel giorno immortale di Barletta.

* * *

Dalla musica di questo « Fanfulla » così parla il Manzutto ne *L'Era Nuova*.

« In questo fantasioso sogno (dell'anima esteriormente ruvida, intimamente dolcissima del protagonista) è raccolta la nota più sentita del musicista umbro. Il Parelli ci si presenta candidamente ingenuo, come gli artisti di cui si onora la sua terra; predilige la soavità, la pura linea melodica che canta come un'elegia, o si culla con tendenza chopineggiante, non priva di dolce languore, e melanconica specialmente quando il notturno silenzio lunare è rotto dal tintinnare di campanelle lontane e mormorano il canto gli archi, o si muove favella amorosa Queste linee melodiche vengon ombreggiate con qualche squisito tocco armonico, da chi sa l'uso del quartetto con lo sfumare di sordine; ma gli manca il carattere dell'individualità, avendo egli toccato troppi stili, con sensibile distacco fra gli stessi, con preferenza per quelli che dominavano non molto in addietro nella scuola italiana, prima che si accentuasse l'aspirazione ad un più classico soffio d'arte rinnovellata.

L'opera sua non à lampi nè calore; meno ancor drammaticità, e stanca quando vorrebbe colorire con chiazze di chiaro-scuri: così in quel quadro che si sarebbe prestato a dipingerci la chiesa profanata, fra cui paion passare paurosi fantasmi fra lezzo di morte: ivi la figura di donna che sente lo spasimo della reietta, non vi si rileva plastica, da presso al tristaneggiante sère morente.

Pure nei quadri slegati, nella diversità di trattamento tecnico, non puossi disconoscere una mano che non carica le tinte, che non sforza i ritmi, che, pure fra apparenti volgarità di guerra, non abbassa il suo spirito che non si estolle più alto forse perchè non ne a la forza del volo, mentre non gli manca nobiltà d'idea nè anima d'artista, sopratutto sensibile nell'elegia melanconica, corda che vibra più sincera e bella nella sua lira.

Il successo di pubblico, anche di fronte alla coscenziosa concertazione ed alla bella esecuzione, fu buono, e si manifestò maggiore dopo il primo atto, con sei chiamate all'autore ed esecutori. Il primo quadro del secondo atto passò sotto silenzio. La seconda parte, avvivata dal dolce intermezzo, richiamò altri tre applausi. Il terzo atto si chiuse con un applauso speciale allo Zaleski. La chiusa dell'opera fu salutata da tre applausi del pubblico.

* * *

FERRARA (*Teatro Verdi*, 27 *febbraio*)

LA CALABRESE

Dramma in due atti di ADA FIORENZA, per la musica di RINO POLI.

Esecutori: La Aicardi (*Fiora*), il tenore Marchesi (*Francesco di Mayda*), il baritono Stabile (*Baldo*) e i bassi Becucci (*Nico*) e Bregola (*Càlabro della Sila*). Concertatore e direttore d'orchestra: A. Lucon.

Baldo, signorotto di un paese della Calabria, si è invaghito di *Fiora*, figlia del pastore *Nico* che è invece innamorata di *Francesco*, al quale svela le brame del feudatario. I due uomini s'incontrano e s'impegnano in un duello rusticano nel quale *Francesco* cade ferito. Ma *Fiora*, disperata d'amore e di dolore, estrae dal seno un pugnale ed uccide *Baldo*, trascinando poi con sè l'a*mante* e consacrando la vendetta alla Madonna. L'azione à luogo intorno al 1850.

L'opera del ferrarese maestro Poli è arrivata alle scene mercè l'interessamento di alcuni amici della musica che si sono costituiti in apposito comitato. Ma già era stata giudicata degna di affrontar la ribalta da valorosi musicisti come il Maestro Gallo, il Maestro Pennacchio ed altri. I giornali locali, uno dei quali in veste di numero unico, lodano la musica, dicendola piana e melodiosa, e dànno speciale rilievo ad un coro nel primo atto, all'intermezzo e a una romanza «Angelo mio» che furono particolarmente applauditi. Numerose chiamate all'autore e agli interpreti.

* * *

TORINO (*Teatro Regio*, 5 *marzo*).

ETTORE FIERAMOSCA

Quattro atti di E. A. BERTA. Musica di ADOLFO CANTU'.

Esecutori: La Crestani (*Ginevra*), la Capuana (*Zoraide*), il tenore Grassi (*Ettore Fieramosca*), il baritono Badini (*Fanfulla*), il basso Quinzi-Tapergi (*Don Diego*). Concertatore e direttore: Maestro Serafin.

Il libretto svolge con situazioni varie ed interessanti la vicenda del romanzo notissimo di Massimo d'Azeglio. Infatti il tumulto del popolo affamato, l'attrito fra spagnoli e francesi, la rinascita di Ginevra, già chiusa nella bara, all'amore di Fieramosca, la gelosia di Ginevra e di Zoraide, la descrizione della disfida, la morte di Ginevra, sono episodi che offrono al musicista opportuna materia di svolgimenti musicali tali da trattenere l'attenzione e l'interesse del pubblico. Al libretto si muove tuttavia l'appunto di essere alquanto pretenzioso e di trattare con uniformità di stile i diversi personaggi per modo che ne è attenuata la necessaria differenziazione.

Le critiche dei giornali locali esaminando profondamente l'opera e facendole non poche censure, riscontrano tuttavia in essa una composta dignità di forma, rivelatrice di una preparazione non breve e coscienziosa.

Secondo il critico de *La Stampa*, a ciascuno dei momenti drammatici dell'azione non corrisponde sempre, per parte della musica, una adeguata significazione. Così agli episodi pittoreschi manca una pittura musicale

ricca di fantasia e di risorse musicali: il carattere cavalleresco à ben scarsa risonanza nella musica: e dell'elemento passionale, che abbonda nel libretto, si à un'eco musicale assai affievolita. Dopo tali constatazioni, il Della Corte conchiude che l'opera è fatta con molta abilità. La strumentazione, dice, non presenta nulla di specialmente notevole; gran fatica di violini ed insistente ricorso agli strumentini. In tutto, un gran senso di signorilità: mai una volgarità, mai un effettaccio.

Più reciso ed estremista (e come no?) il Croce de *L'ordine nuovo*, conchiude che l'opera non à per lui alcun valore veramente positivo in quanto creazione d'arte: osserva essere assoluta la mancanza di elementi drammatici e sinfonici e di capacità di svolgimento formale e di sintesi.

Concorde, la stampa torinese riconosce l'eccellenza della messa in scena, la bontà della esecuzione e la cura geniale della concertazione.

* * *

MILANO (*Teatro Dal Verme*, 17 *marzo*).

RAMUNTCHO

Tre atti di ALBERTO DONAUDY per la musica di STEFANO DONAUDY.

Esecutori: la Spani (*Graziosa*), la Della Gorgona (*Franchita*), il Bisagni (*Ramuntcho*), il Novelli (*Ignacio*). Concertatore e direttore: Maestro Ferrari.

L'argomento è tratto dal noto romanzo di Pierre Loti, da lui stesso rimaneggiato per le scene e ora verseggiato da Alberto Donaudy per la musica del fratello Stefano.

Ramuntcho è un buon ragazzo, basco e contrabbandiere: anima ardente di giovane che sente spirare dai Pirenei i venti caldi aizzatori di passioni e di avventure. Ma la sua cattiva stella lo à posto in una posizione piuttosto scomoda. Da un lato egli à la madre Franchita peccatrice che trova nell'amore pel figlio la fiamma che purifica. Dall'altro lo affascina un bocciuolo di ragazza, Graziosa, afflitta dal beghinismo feroce e per giunta contagioso di una madre che non può perdonare a Ramuntcho le origini impure. Per colmo di sventura il dì in cui la madre di Ramuntcho, tornata segretamente al paese nativo per riabbracciarvi il figlio, è scoperta e svergognata da una folla invasa da puritano furore è anche il giorno della partenza di Ramuntcho pel servizio militare. Al suo ritorno, il giovane contrabbandiere trova la madre morente e Graziosa indotta a mutare entro un chiostro il suo sogno di felicità umana in uno stato di rassegnazione divina. Indarno Ramuntcho, penetrato incognito nel convento, tenta di ricondurre a sè la fanciulla: il cuore di Graziosa si spezza piuttosto che venir meno al voto pronunziato.

L'opera del Donaudy ebbe un'accoglienza assai riservata, alla quale non cresce importanza il numero di applausi e di chiamate, cortesi ma non calorose, con le quali due volte al primo atto, tre volte ai due seguenti e tre o quattro all'ultimo, furono applauditi e chiamati alla ribalta gli interpreti e l'autore.

Gli è che il parallelismo col quale procedono musica e libretto conferisce alla prima i caratteri, buoni o men buoni che presenta il secondo: il quale abbonda — e meglio sarebbe dire sovrabbonda — di particolari decorativi, dall'*Angelus* alla descrizione della notte, a quella della tempesta, a quella dell'alba, all'episodio della processione, a tanti altri minori, che fioriscono nei primi tre atti ad ogni piè sospinto. La musica si mantiene perciò prevalentemente descrittiva, e le passioni dei personaggi si svolgono piuttosto al di sotto di quella profonda cortina decorativa, di quel che non ne emergano fuori con vigoria di rilievo.

Del resto, i contrasti passionali non sono vivaci: Graziosa e Ramuntcho sono due bravi figliuoli che si vogliono e ànno il diritto di volersi bene, nonostante la irriducibile avversione della mamma pinzochera: è dunque un idillio semplice, sommesso, al quale conferisce un carattere meglio comico che sentimentale il favore dello zio Ignacio, affaccendato lungo tutta l'azione a procurare convegni amorosi ai due ragazzi. C'è, è vero, il dramma di Franchita: costei à commesso il primo fallo da cui è nato Ramuntcho: poi ne à commessi degli altri: parecchi sembra: poi si è pentita e dopo un dramamtico incontro, rigenerata, non pensa che al figliuolo: ma la tubercolosi la uccide proprio appena questo l'à potuta riabbracciare. Dunque anche il dramma di Franchita è estraneo all'azione scenica e se qualcosa ne affiora attraverso alle parole di lei e degli altri personaggi,

è cosa che si vede di scorcio e non può acquistare importanza dominante.

Nell'ultimo atto invece il dramma è nelle anime. Qui la fanciulla, pronunciati i voti, combatte una lotta atroce con l'amore a cui à rinunciato senza esser-elo bene eradicato dal cuore. E lasciando da parte l'assurdità della situazione per cui un'abbadessa tollera che Ramuntcho avvicini la suora, e persino le offre l'opportunità di fuggire con lui, non si può negare che vi sia in questa situazione un tal viluppo di sentimenti e di passioni, da fornire al compositore una trama ben acconcia per intesservi sopra della musica profondamente significativa.

Come s'è comportato il Donaudy innanzi a questo canovaccio? Diciamo subito che egli si è mostrato quasi sempre musicista misurato e corretto, ed anche sufficientemente abile. Posto di fronte ad una successione di episodî decorativi puramente esteriori, li à trattati quasi sempre con mano leggera, senza eccedere nel risalto degli ornamenti, senza esagerare nella pittura ambientale, riuscendo a non offendere quasi mai l'orecchio con quei contrasti polifonici che schiaffeggiano il senso musicale più sano, e di cui sembrava volesse usare largamente, a giudicare dal primo ritmo claudicante col quale l'opera incomincia e dalle enarmonie che non scarseggiano nello spartito.

In genere invece la musica del Donaudy è fluida e scorrevole: l'orchestrale è trattato con intenzioni di eleganza, ed à sovente qualche impasto omogeneo e signorile: alle voci non è mai richiesto uno sforzo che ecceda le possibilità di un registro normale; e se abbiamo udito un *si* naturale sottile come un fil di seta, e altrove un *do* acuto di magnifica limpidezza, esso non esisteva sullo spartito, e certo il maestro à permesso la variante solo perchè gli era capitata la fortuna di avere sotto mano una cantatrice dalla voce pura ed estesa come la signora Spani.

« *Ramutcho* » è dunque un'opera scritta con un lodevole senso di misura: un'opera che non lacera l'orecchio e che si ascolta senza pena.

Purtroppo le manca ogni personalità. La grazia e l'eleganza dei singoli episodi non tolgono all'ascoltatore la constatazione di reminiscenze altrettanto varie nell'origine quanto continue nella successione: Wagner prima di tutti aleggia poderoso sullo spartito al quale presta, dai *Maestri*, dal *Tristano* e dal *Parsifal*, la solidità di alcuni temi e la venustà dei procedimenti: poi Beethoven: ma accanto a quelle dei grandi di Lipsia e di Bonn, molte altre influenze grandi e piccine ritroviamo nell'opera del Donaudy, e francesi, e teutoniche, e russe, che sono entrate nell'anima del musicista per un profondo e consapevole studio, ma che ne rifluiscono fuori non completamente filtrate attraverso ad una personalità propria. La musica del Donaudy ondeggia fra le ingenuità giordaneggianti e le indeterminatezze impressionistiche alla Debussy: il duetto tra Ramuntcho e Graziosa 1.º atto) è un esempio del primo tipo, la polifonia descrittiva del mattino (2.º atto) lo è del secondo: e senza diffonderci in citazioni, si può affermare che lungo lo spartito, il ricordo di temi caratteristici e di spunti melodici ben noti è venuto troppo sovente a carezzarci l'orecchio con la sua fuggevole ma non dubbia affinità.

Ma nell'ultimo atto che era nel libretto il più intensamente e intimamente drammatico, è mancata al musicista quell'altezza di volo che occorreva per esprimere la terribile lotta sostenuta dalla giovine suora, messa improvvisamente di fronte a colui, che tanto ella aveva amato, da seppellirsi per lui nell'ergastolo di un chiostro. Il libretto offriva finalmente al musicista il modo di esprimere un'intensa e profonda passione: la giovine suora, straziando il suo amore con la più crudele tortura, richiudendo fra sè e l'uomo amato la porta del convento — pietra tombale che non poteva mai più essere sollevata — ritornando ai piedi della Vergine e cadendo col cuore sfiancato, come il maratoneta che à vinto la corsa — tutto ciò sarebbe stato, per un musicista vigoroso e profondo, un tema di infinita risorsa. Ahimè, la musica del Donaudy non à avuto il colpo d'ala che dovea sollevarla al di sopra delle futilità descrittive nelle quali si era fin qui indugiata, e l'ultimo atto è trascorso senza dare un brivido agli spettatori, senza far vibrare un istante le fibre della commozione.

(Questa mia nota critica, fu pubblicata ne « *La Sera* » del 18 marzo 1921).

* * *

TREVISO (*Teatro Sociale*, 9 *aprile*).

SILVERIA

Tre atti di L. CORAZZIN, per la musica di G. B. MARCON.

Esecutori: la Mangili (*Silveria*), Tocatlian (*Enzo*), Cavallini, Mazza, Borin. Direttore concertatore: Maestro Fratini.

Trattandosi di un'opera di autore e di librettista legati al luogo ove fu rappresentata (il Marcon è musicista trevigiano e il librettista è anche... deputato, credo, del collegio), il giudizio dei giornali locali dev'esser inteso con le necessarie riserve. Ad ogni modo la cronaca è lieta e debbono esser registrati gli applausi continui ad alcuni *bis*, e ben diciassette chiamate all'autore, agli artisti, al maestro.

L'opera, dice la *Gazzetta di Venezia*, porta l'impronta netta e precisa della vecchia tradizione melodrammatica romantica, germinata direttamente dallo spirito e dalle forme di Verdi, di Mascagni e Puccini. Musica di respiro ampio, sgorgata dal cuore, e soprattutto musica italiana.

Il linguaggio dei personaggi è scorrevole, facile e talora si eleva a registri acutissimi e scoppia in impeti e grida angosciose; melodico sempre, forsanco eccessivamente, specialmente in orchestra. Ma la corrispondenza fra l'orchestra e le parole, anzi con l'intera vicenda drammatica, è quasi sempre strettissima, l'elemento sinfonico costituisce la forza vitale del lavoro, lo strumentale è trattato infatti modernamente, sebbene forse con qualche esuberanza.

Il preludio è di carattere pastorale tenuissimo; il coro interno con cui l'opera incomincia è scorrevole e di ottimo effetto. Indovinata è la sortita di Silveria; grazioso è il coro delle amiche di Silveria che inneggiano alla primavera. Di grande effetto la *romanza del fiore*, il cui tema costituisce il motivo ricorrente dell'opera, pagina lirica, sentimentale, di sapore pucciniano, bene sviluppata dall'orchestra e abilmente armonizzata. Di buona fattura è il duetto tra il tenore e il baritono che l'orchestra sottolinea con un disegno melodico insistente, affidato alla diverse famiglie di strumenti e variato nella armonizzazione. La *canzone* di Paolo, facile, semplice è di immediato effetto sul pubblico; originale ne è l'accompagnamento orchestrale per i ritmi e per l'impiego degli strumenti. Inspirata, piena di poesia e di sentita commozione è la frase con cui Enzo si accomiata da Silveria. Ottimo il finale imperniato sul tema del fiore, sviluppato con ampiezza.

Nel secondo atto vanno notati il coretto delle amiche che confortano Silveria, tenuissimo; molto graziosi il *declamato* e l'*Ave Maria* che fa ricordare quella del Verdi nell'« Otello », forse per l'identità del tono, e il duetto fra il tenore e Silveria, di vivace espressione melodrammatica e di grande efficacia. Il duetto finisce dopo aver rievocato i temi del fiore e del declamato di Silveria, con una perorazione sonora che inneggia all'amore.

L'*intermezzo* con cui si inizia il terzo atto è una pagina sinfonica suggestiva, varia di effetti. Le ultime scene sono drammatiche ed esprimono il contrasto delle passioni dei personaggi.

Il libretto dell'on. Corazzin è condotto con gusto e con buona conoscenza degli effetti teatrali.

* * *

ROMA (*Teatro Costanzi*, 15 *aprile*).

ANIMA ALLEGRA

Tre atti di LUIGI MOTTA e GIUSEPPE ADAMI (dai fratelli Quintero), musica del Maestro VITTADINI.

Esecutori: la Della Rizza (*Consuelo*) la Gramegna (*Donna Sacramento*) la Vitulli (*Coralito*). Direttore e concertatore: Maestro Vitale.

Tratta dalla vivace e gentile commedia dei fratelli Quintero, è stata sceneggiata da Luigi Motta e verseggiata da Giuseppe Adami. Ecco un rapido cenno dell'azione:

Atto primo. — Nella piccola cittadina di Alminar de la Reina vive donna Sacramento, marchesa degli Arrayanes, coll'unico figlio Pedro. Dopo alcune scene di presentazione dei personaggi, ai rintocchi dell'*Angelus*, secondo il costume della casa, tutti i dipendenti e i servitori si raccolgono in scena intorno alla marchesa a recitare l'orazione. Pedro entra quando i servi dopo il rituale baciamano alla marchesa escono nel *Patio*, e confessa alla madre di voler partire l'indomani per rifugiarsi a Granata, la città bellissima dove si vive in eterna primavera. Per la marchesa la vita è un pian-

to, per Pedro è un dono e la sua giovinezza non può sfiorire nell'uniformità grigia e tetra e nelle consuetudini giornaliere della sua casa austera. Mentre la madre si cruccia col figlio che sente lontano dal suo affetto, si odono le sonagliere di una carrozza che arriva. E' Consuelo, l'indemoniata cuginetta di Pedro, che ha lasciato Alminar quando era piccina e vi ritorna ora dopo tanti anni per passare qualche settimana con la zia e reca con sè la servetta Coralito e i canarini, il cagnolino e il pappagallo e una quantità incredibile di bauli, ceste, mantelli, pacchetti e pacchettini. E' la primavera che irrompe nell'assopito palazzo degli Arrayanes, è la freschezza, è la bellezza della vita, e Pedro ne è turbato. Tutti quanti festeggiano la nuova arrivata ad eccezione di Don Eligio, il pedante amministratore, che scombussolato nelle sue inveterate abitudini tronca le espansioni degli ospiti e dei dipendenti. Quando tutti si sono ritirati nelle loro camere, un canto appassionato si alza da lontano nella notte serena per inneggiare alla bella visitatrice che ha recato ad Alminar viole, sole e gioia. Consuelo al richiamo canoro esce dalla sua stanza, va a spiare nella strada attraverso le griglie di una finestra da cui la luna filtra azzurrastra e vuole riconoscere il solitario cantore, ma subito si ritrae delusa: non è il cugino Pedro che canta sotto le stelle.

Atto secondo. — La festa dei gitani ad Alminar de la Reina. Luce, sole, allegria, colori e armonie. Aurora, la figlia del capo Ramirrez, si sposa con lo zingaro Vargas, e a madrina per le nozze viene scelta Consuelo che è arrivata trafelata su dall'erto pendìo con un gran codazzo di amici e di amiche. Ma Consuelo non può offrire alla giovine coppia denari perchè tutti quelli che aveva li à seminati per acquistare doni, dolci e fiori. E allora darà in dono alla sposa un segreto che le à insegnato il padre: per non sentire l'amarezza del dolore bisogna portare con sè un tesoro di allegrezza infinita, perchè il sorriso solo è vita. Mentre la folla festeggia Consuelo, ecco sopraggiungere Pedro, in atteggiamento grave e severo; egli è venuto a riprendere la cugina che non vuole lasciare sola nella baraonda della festa, ma, pregato da Consuelo, finisce per rimanere e accetta anzi di essere il padrino della zingara Aurora. Consuelo desidera benedire l'amore degli sposi a suon di campane perchè tutta l'Andalusia possa sentire lo scoppio della giovinezza che erompe dal suo cuore al sole giocondo e si precipita di corsa con le amiche giù per il pendìo, verso il campanile della chiesetta. Dapprima si levano timidi i primi rintocchi che fanno fuggire al volo uno stormo di colombi spauriti e infine nella luce smagliante e nel tripudio festoso erompono squillanti tutte le campane di Alminar a salutare la vita e l'amore.

Atto terzo. — Nel Patio della sua casa, donna Sacramento si cruccia con Don Eligio per Consuelo che à sconvolto in soli dieci giorni ogni cosa e à turbato ogni abitudine. Don Eligio si lamenta della servetta Coralito che porta vesti scandalose, si profuma e civetta con chiunque. La marchesa è addolorata, ma à un unico conforto: l'assenza del figlio, che è a Granata. Senonchè Pedro ritorna improvvisamente e alla madre sorpresa confessa che è richiamato da un sentimento non ancora definito: forse malinconia o nostalgia della casa natìa che è illuminata ora da un sorriso di giovinezza che vi mancava prima. Ed ecco Consuelo e le sue amiche che recano gerani e gigli, gelsomini e tuberose, garofani e rose, gardenie di Granata e mughetti di Valencia e ne adornano il *Patio* e vi raccolgono tutte le gabbie con i canarini perchè l'aria sia piena di gorgheggi e di trilli. Ma irrompe Don Eligio minaccioso che fa fuggire tutti quanti e sentendo di non poter vivere oltre in quella gioconda baraonda, rassegna le sue dimissioni alla marchesa sopraggiunta. Ma il burbero Don Eligio non abbandonerà il palazzo degli Arrayanes, perchè Consuelo con parole dolci e profumate lo invita a rimanere. E anche Pedro oramai rimarrà nella casa materna e non ne partirà più mai, perchè si accorge di amare la piccola Consuelo e di esserne riamato. I due cugini si baciano lungamente, mentre nella notte tranquilla il cantore lontano ricorda che Primavera è arrivata ad Alminar e à due fragole per bocca e per occhi ha due stelle e due rose come gote e à recato Amore Amore Amore.

L'opera del Vittadini riportò uno schietto successo del quale si fanno eco tutti concordemente i quotidiani di Roma. Per evitare

ripetizioni e giudizi quasi in ogni parte paralleli, scegliamo la critica di Gasco de « *La Tribuna* ».

Anima allegra è una produzione musicale di spiccata gentilezza, se non di strapotente novità. Armonica, fluida, discreta, sorridente, questa commedia lirica piace perchè priva di vaniloqui enfatici, di astruserie premeditate, e seduce all'applauso anche il censore più protervo, perchè rivela ingegno e disciplina e mostra tutto l'animo di un artista, baldanzoso talora, ma non mai immodesto.

Non voli pindarici, ma neppure penosi sbattimenti d'ala a fior di terra. La musica si mantiene ad una media altezza e il vento propizio sembra sorreggerla e sospingerla verso prode fortunate. *Anima allegra*, dopo l'invidiato battesimo nell'urbe dei Pontefici cristiani, peregrinerà agevolmente per il mondo. Gente allegra il ciel l'aiuta... Consuelo — la protagonista della commedia musicale — ride abbastanza per farsi ben volere: se il suo riso fosse più squillante, la adoreremmo addirittura.

Il titolo dell'opera non deve trarci in inganno. Non ci troviamo di fronte a una produzione giocosa come quelle del Rossini, del Donizetti, ed anche del Wolf-Ferrari. Il lavoro del Vittadini è... *allegro, ma non troppo*: quanto occorre per darci un po' di buon umore, non quanto è necessario per mettere l'animo nostro in uno stato di ebbrezza carnascialesca.

Sono molti gli episodi di carattere sentimentale ed anzi, nel primo e nel terzo atto, l'umorismo caricaturale e la spensierata giocondità appariscono soltanto ad intervalli, mentre le tenerezze romantiche spesseggiano, tra chiari di luna che inducono a strani languori. *Uccidiamo il chiaro di luna!* E' questo uno dei motti di battaglia dell'amico Marinetti. Noi non imprechiamo al notturno pianeta, che veste d'argento anche le più misere creature: però manifestiamo la nostra predilezione per le scene che si svolgono sotto una gloria di sole, quali appunto quelle che avvivano stupendamente il secondo atto di *Anima allegra*.

In questo atto ci è dato di valutare tutta la potenzialità del maestro. Qui c'è forza schietta congiunta ad abilità e buon gusto. Le pallide fantasticherie cedono al canto irruente di una turba di popolo che gioisce davvero e vuol dare spettacolo pomposo del proprio godimento. Si lanciano frizzi alle donne belle, si danza a perdifiato e, quando le campane spandono suoni di nuova umana esultanza, si benedice la vita. Il quadro è fascinoso. Nessun errore di disegno, nessuna disarmonia nella disposizione dei colori, pur tanto accesi e quasi violenti.

Franco Vittadini, che nel primo e nell'ultimo atto dell'*Anima allegra*, procede scortato da Puccini e da Zandonai come da due guardie regie, nel quadro della festa gitana mostra di saper ben camminare da solo e di poter conquistare i premi più cospicui nelle gare popolaresche di improvvisazione poetica e di ballo vertiginoso. Ben inteso, anche quando si mescola alla folla briaca di vino d'Andalusia, il Vittadini conserva l'aspetto di un signore. E se egli intona il suo canto a quello del popolo festaiuolo, lo chiude in periodi di sapiente quadratura. Mai una goffaggine o una spietata volgarità.

L'episodio della *Malagueña* e del *Panderos* valgono non solo come attestato del talento « teatrale » del Vittadini, ma anche — e sopra tutto — come saggio di quello che il maestro può darci nel campo sinfonico-vocale.

Del resto, se le nostre preferenze sono per il quadro gitano di *Anima allegra*, non vogliamo mettere in dubbio le grazie dell'atto iniziale dell'opera — ricco di ottimi dettagli coloristici e di spunti orecchiabili — nè quelle del terzo atto, che tuttavia assai meno ci diverte dei precedenti. E' diffusa ovunque una melodia chiara, piacente e di conio italianissimo. Però non sempre questa melodia assume una fisionomia propria. Plagi spudorati, nessuno. Ma, talvolta, una vaga derivazione di formule, di disegni e di « cadenze » dai prototipi pucciniani. E la stornellata notturna di « Lucio » potrebbe essere attribuita allo Zandonai della *Via della finestra*. Ciò dimostra che il talento del maestro è, sotto un certo aspetto, tuttora in formazione: il Vittadini deve ancora conquistarsi uno stile deciso. Nulla invece egli ha da apprendere, per quel che riguarda la tecnica teatrale.

Le singole scene di *Anima allegra* sono tagliate con abilità sopraffina. Non lungaggini nè atrofie, nè ridondanze nè precipitose conclusioni; soltanto la scena del *ca-*

rillon, alla fine del secondo atto, ci sembra meno avviluppata di quello che la situazione teatrale avrebbe richiesto.

Tra i brani salienti dell'opera segnaliamo, nel primo atto, il vivace canto di «Lucio» *So che una volta ch'eravam raccolti...*, l'*Angelus* e l'entrata di «Consuelo», nel secondo, le splendide danze, nel terzo il duettino burlesco tra «Consuelo» e «Don Eligio» e la gran scena d'amore in cui la melodia, a tratti, si fa commossa e ardente. Sorvoliamo poi su i piccoli erori che in qualche punto del lavoro si possono riscontrare — quali, ad esempio, l'uso inopportuno di un motivo di valzer parigino per caratterizzare la spagnuolissima «Consuelo», il tono lirico-declamatorio e perciò poco giulivo delle cantate di «Consuelo» al secondo atto — sorvoliamo su queste mende che, trattandosi della prima opera di un giovane musicista, meritano un'indulgenza plenaria: diciamo piuttosto che l'anima del Vittadini è canora ad oltranza e che quando si possiede un'anima simile, si può ben stare allegri, perchè la fortuna non abbandona mai chi canta con effusione sentimentale sincera. Il maggior pregio della nuova opera sta appunto nella sua sincerità adamantina. Franco Vittadini progredirà e saprà darci in seguito opere di più vigorosa ideazione dell'*Anima allegra* che ora abbiamo fraternamente accolta. Ma, ad ogni modo, questo lavoro con il quale egli à iniziato la sua carriera teatrale, merita nota e plauso. Ieri sera si è discoperto un operista di ingegno fervido. Rendiamo grazie agli Dei benigni che ci anno concesso di assistere alla scoperta preziosa.

Il successo non poteva mancare ad *Anima allegra* e, difatti, à divampato alla chiusa del primo quadro e alla *Malagueña* del secondo. Complessivamente, si registrano una ventina di chiamate all'autore ed agli eccellenti interpreti. Una vittoria indiscutibile, ottenuta senza raggiri e senza erculee fatiche.

* * *

FAENZA (*Teatro Comunale*, 21 *aprile*).

TEMPESTE

Melodramma in due atti di AMELIA CARBONETTI, musica di GIACOMO SAVINI.

Esecutori: la Conti (*Castellana*), la Rota (*Leggenda è Nutrice*), Cunego (*Bardo*), Guicciardi (*Cavaliere*), Righetti (*Conte*), Galli (*Torrigiano*). Concertatore e direttore: l'autore.

E' un melodramma in due atti, comparso sulle scene per la prima volta, nel teatro Comunale di Faenza.

Autrice del libretto la signorina Amelia Carbonetti; autore della musica il giovanissimo maestro Giacomo Savini.

Epoca del feudalismo e delle leggende: teatro degli avvenimenti, la tradizionale sala gotica nel tipico castello medioevale.

Un preludio orchestrale, poi si scopre la scena. Compare una figura muliebre, personificante *La leggenda*: un fascio di raggi violetti la illumina fantasticamente, rompendo le ombre notturne incombenti sulla sala. Canto monotono e lugubre, così come si addice, a filo di logica, ad essere fantastico, narrante la triste istoria della castellana adultera, sorpresa una qualche notte nel più dolce del fatto dal marito tradito e vendicatore. Il drudo trafitto, la donna bionda gettata dall'alta torre; conseguentemente la condanna fatale su tutte le donne di quella discendenza: tutte le dame del castello debbono fuggire l'amore, oppure fatalmente morire. Attenta, dunque, la giovane castellana, che, a quel che pare, non fugge l'amore e sfida il destino. Una misteriosa campana, la campana del presagio, ammonisce che la leggenda è prossima a rinnovarsi.

La figura spettrale scompare; l'alba batte al balcone, l'orchestra mette in mostra piacevolmente i suoi usignoletti e l'arguto spifferare d'invisibili pastori; l'introduzione *a mo' di prologo* è terminata, comincia l'azione reale.

Le ancelle intonano alla loro signora un dolce canto di saluto mattutino. La Castellana bionda appare, seguita dalla fedele Nutrice. Naturalmente la Castellana pensa all'amore e la Nutrice pensa ai tragici presagi; l'una canta la sua passione, l'altra canta le sue paure: la leggenda, lo spettro notturno e la campana. La questione si fa seria, quando arriva il Conte padre, il quale sa molte cose all'infuori di quelle più importanti e che egli dovrebbe sapere prima di ogni altro. La Nutrice insiste, la Castellana nega, il Conte finge di non credere La Castellana canta, così la Nutrice, così pure la il Conte: il tutto culmina in un

terzetto melodico di buon effetto sonoro, con conseguente perorazione a trionfo di ottoni. Durante l'opera c'incontreremo nuovamente e spesso in un tal genere di chiusura di pezzo.

Si annuncia che un pellegrino domanda ospitalità. La cosa giunge in buon punto; poichè la Castellana, con le sue affermazioni troppo sfacciate avendo compromesso il Conte padre davanti a tutti, sarebbe poi costretta per ubbidienza a confessargli il resto. Il pellegrino è quindi accolto come il salvatore della situazione. Costui, che non è poi un pellegrino, entra subito nella confidenza di tutti e riceve dal Conte il segreto incarico di scoprire l'oggetto dell'amore della Castellana ed è, naturalmente, lasciato solo con essa.

I due si conoscono molto bene: lui, il Bardo avrebbe avuto in altro tempo relazioni molto intime con la signorina ed intenderebbe riprendere il dolce gioco in barba alla buonafede del Conte. La signorina, si ricorda, sì, della passata avventura, ma ora una nuova avventura l'alletta irresistibilmente. Duetto d'amore, con sfoggio di acuti tenorili e risolventesi nella sfida finale: *Io desterò l'Amore*, grida la Castellana; *Io desterò la Morte*, grida feroce il Bardo. Si chiude la scena, mentre una fragorosa perorazione sfolgora nell'orchestra ancora per qualche secondo.

Intermezzo sinfonico intitolato Il *tormento del Bardo*. E' un nuovo preludio orchestrale, di sonorità un po' cruda ed aspra, fatto col motivo melodico del Bardo.

Si scopre la scena, la stessa della prima parte, al crepuscolo.

Il Bardo legge ad alta voce passi di testi sacri e di quando in quando gli ascoltatori — il Conte, la Castellana, la Nutrice — fanno osservazioni e commenti vari secondo i diversi umori. Musicalità uguale, monotona ed opaca. Terminata la schermaglia quasi scoperta fra il Bardo e la Castellana, gli astanti si muovono. E' sera, si accendono le lampade. Il Conte chiede al Bardo le nuove; la Nutrice, poi, suggerisce al Conte di rassicurarsi sulla vigilanza del castello da parte delle scolte, temendo fatti inconsiderati. Giunge il Torrigiano a rassicurare il Conte — breve intermezzo di musica gaia ed arieggiante al comico.

Tutti se ne vanno; è buio. Il Bardo si ti dietro alle porte; la Castellana getta una scala di corda fuori dal balcone; il Cavaliere amante viene su. Duetto d'amore, intessuto sopra una melodia piacevole e di gusto popolare. Combinano una fuga nella notte: egli attenderà la donna, col suo destriero, al levar della luna, presso la torre del castello. Il segnale sarà un richiamo di corno ed una canzone d'amore.

Gli amanti si dividono ancora per poco; di dentro i famigli e le ancelle cantano una preghiera in coro; scoppia il temporale. Tuoni e fulmini sulla scena e nell'orchestra: temporale classico, con tutte le voci imitative; ò sbagliato, dovevo dire temporale romantico. Molta sonorità e molto rumore; nel mezzo, un incisivo motivo di spasimo, insistente e ripetentesi con efficacia.

La Castellana s'incammina verso il balcone per fuggire, ma il Bardo vigile balza nella sala dal balcone stesso — non si capisce dove si fosse nascosto — e si getta davanti alla donna.

Siamo giunti all'ultima scena. Lotta fra i due, feroce, violenta; alternarsi di preghiere, di minaccie, di dolci ricordi e di vergognose infamie. A un certo punto la Castellana dice piangendo:

— *Che nessuno risvegli quel passato,*
nè il bimbo sotterrato
senza una croce... senza un fior!

Conclusione: la Castellana prende un pugnale per difendersi; il Bardo, dopo breve lotta, glie lo strappa dalle mani. Accecato in ultimo dalla disperazione, trafigge la donna con la stessa arma. Di fuori, chiaro di luna molto verde. Squilla il corno del richiamo, la campana del presagio dà qualche lugubre rintocco. Il Cavaliere amante intona la canzone d'amore convenuta ed attende invano. Il Bardo, dopo avere chiamato disperatamente per due volte la donna morta, fugge.

Quest'ultima scena richiede dagli artisti cantanti molta voce per il molto canto. Verso la catastrofe, l'orchestra assume intonazioni e ritmi spezzati e drammatici. La canzone del Cavaliere amante è piacevole, piana e di gusto popolare. L'opera si chiude con questo canto, che dà un buon risalto alla tragicità della scena. Ancora pochi accordi nell'orchestra e poi tutto è finito.

* * *

L'autrice del libretto è naturalmente ed eccezionalmente una donna. A parte il soggetto medioevale, sul quale è inutile discutere, la signorina Carbonetti à dimostrato di aver voluto fare del suo meglio ed in questo va quindi lodata ed incoraggiata. In altro lavoro, io sono certissimo, ricomparirà con idee rimodernate e con concetti estetici più pensati e meglio ed intelligentemente assimilati.

Non basta l'aver rotta la tradizione delle forme metriche, sostituendole con prosa ritmica -- la sua non è prosa ritmica e non verso libero. Se la signorina pensa a quel po' po' di birbe e di scemi che à portato sulla scena, si convincerà che l'arte merita maggiori riguardi. Poichè il Bardo medioevale e la Castellana bionda potrebbero benissimo vestire le spoglie di qualche eroe e di qualche eroina della nostra malavita moderna. Un teppista prepotente ed una avventuriera capricciosa: che paio di sporcaccioni! E quel povero corpicino di bimbo, sepolto nel segreto, senza un fiore e senza una croce?

Ma, ripeto, la volontà di far bene in un primo lavoro sta al disopra di tutte le critiche e di tutte le malignità e perciò, chiedendo perdono della mia impertinenza alla signorina Carbonetti, ripeto la speranza fervida di leggere presto cose buone e sane balzate fuori dalla sua anima onesta e dal suo sentimento delicato di giovinetta colta e brava, come ad ogni modo si è dimostrata.

E neppure domanderò conto al Savini per aver scelto un tale libretto per la sua musica. Ai giovani non si deve mai domandar conto di nulla nel principio. Essi peccano — se peccano — per troppo entusiasmo, per troppo amore, per impellente bisogno di fare e di far presto, subito. Il maestro Savini à ventiquattro anni — felice lui — e non è neppure ufficialmente maestro -- fortuna sua. Ci ha offerto la sua prima opera diretta da lui, con fervore, con entusiasmo, con fede sincera; noi dobbiamo accoglierla con simpatia, qualunque essa *ci sembri* e non dico qualunque *essa sia*.

Ed io non giudicherò ora l'opera del maestro Savini, ma piuttosto dirò il mio parere sul temperamento musicale che in quest'opera egli rivela.

Io vedo nel giovane musicista faentino una disposizione musicale generica, che per ora si manifesta solo con una vena facile e scorrevole d'improvvisazione, alimentata da elementi bravamente assimilati.

E' il primo stadio del musicista: lo stadio dell'amore cieco per la musicalità, a scapito della musica come espressione individuale.

Il giovane trova con grande facilità, con entusiasmo, e tutto ciò che trova accetta, senza eliminazione, senza autocritica, alla maniera dei fanciulli.

Verrà poi giorno ch'egli cercherà con ansia tragica l'introvabile ed allora egli comincerà a guardare ed a scavare entro sè stesso.

Tale facilità di assimilazione è riscontrabile anche nella disposizione del Savini ad orchestrare ed a dirigere l'orchestra.

La sua istrumentazione non è nè abile, nè sapiente, ma in molti punti arriva a simulare l'abilità e la sapienza e così la sua direzione.

Il giovane à buon orecchio e buon occhio, sa ritenere con lucida mente le impressioni esteriori della sonorità e del gesto e le sai poi, per merito istintivo, riprodurre a proposito: poi, di quando in quando, si distrae e dormicchia.

Febbre di gioventù, storditaggine di gioventù, delle quali guarirà presto, date le sue virtù naturali.

Gli debbo muovere un solo appunto: egli manca di ingenuità nella sua prima parte; di quella divina ingenuità, che è il più bel dono della fanciullezza, della genialità e dei fiori del campo.

O' notato che egli si sforza di apparire abile, più che non si curi di mostrarsi semplice e spontaneo.

Pregiudizi scolastici e culturali? Può darsi benissimo. La grandezza e la sapienza sono un grande miraggio per la ambizione dei giovani essi, in fondo, le invidiano umanamente e ad esse si scagliano contro, affrontandole direttamente con armi inegnali.

Ma non pensano, in cambio, che ad esse si sale gradatamente per lunga scala, radicata nell'umiltà e nella semplicità del cuore e della mente e che è molto meglio essere poco, ma sè stessi, piuttosto che parere una ridicola caricatura di uomo grande per genio e per scienza.

(Dall'articolo di F. B. Pratella sul «Resto del Carlino».

* * *

ROMA (*Teatro Costanzi, 2 maggio*).

IL PICCOLO MARAT

Tre atti di G. **FORZANO** (con aggiunte di G. Targioni-Tozzetti) per la musica di PIETRO MASCAGNI.

Esecutori: la Dalla Rizza (*Mariella*), la Porter (*la Mamma*), Lazaro (*il piccolo Marat*), Badini (*il Carpentiere*), Ferroni (*l'Orco*), Franci (*il Soldato*).

Concertatore e direttore: lo stesso autore.

Il soggetto dell'opera è tratto da alcuni episodi del libro di Victor Martin *Sous la Terreur*. Lo sceneggiò Forzano, ma sorsero tra il librettista e il maestro i soliti dissidî per i quali intervenne un altro *aedo* — il Targioni-Tozzetti (autore del libretto di *Cavalleria*) — al quale son dovuti i versi, che nel libretto del *Marat* sono virgolati, o (come è stampato) «virgolettati».

Tutti i personaggi del dramma — tranne *Mariella* che à un nome concreto — sono designati con un appellativo generico o con un soprannome: l'*Orco*, il *Carpentiere*, il *Soldato*, il *Tigre*, la *Spia*: lo stesso protagonista non à che un soprannome: *il piccolo Marat*: una curiosità come un'altra che lascia libera di sbrigliarsi in ricerche ed in congetture la fantasia di chi voglia approfondire la vicenda nel suo sustrato storico. Anche il luogo e il tempo preciso dell'azione non sono indicati, ma con un po' di buona volontà si riesce a determinarli. E così si capisce che il tempo è precisamente l'anno 1793, che il luogo è Nantes. Episodio dunque del più fosco terrore, che il cuore desidererebbe di saper relegato in un passato senza ritorno, ma che certi terribili fatti della vita contemporanea d'Europa ci mostrano ancora presente come il più atroce dei «ricorsi storici».

L'*Orco*, figura truce quasi shakespeariana, è G. B. Carrier, nato nel 1756, decapitato nel 1794, il più feroce mostro della Rivoluzione, che secondo le cronache avrebbe trucidato in quattro mesi qualche cosa come quattromila individui. Il *capitano dei Marat* è probabilmente l'ufficiale Kleber anch'egli noto per la sua inflessibile crudeltà. Il *Carpentiere* è uno dei più spietati scherani del Carrier: à inventato i barconi a sfasciamento automatico sui quali si caricano i condannati e si trasportano lungo il fiume, e che a un dato momento, quando l'acqua è ben fonda, si spezzano e il doloroso carico umano perisce. Il *Carpentiere* — contrasto assai meno strano di quel che sembri — à un grande terrore dell'eccidio.

I Marat — come i *diavoli neri* — come tante altre bande armate conosciute con



Mascagni e Forzano al lavoro.

nomi diversi, erano una compagnia di sessanta uomini e servivano il Comitato di Salute pubblica: arrolandosi, giuravano di seguire i principî di Marat, di imitarne la vita (non abbiamo sentito parlare, in un passato assai prossimo de «i figli di Lenin»?); violentissimi, rapinatori, erano la più rossa delle guardie della Rivoluzione francese.

In questo sfondo storico, fra questi personaggi rosseggianti di sangue si svolge la vicenda del nuovo lavoro mascagnano: ed al temperamento musicale del maestro livornese è adattatissimo un soggetto di siffatta natura, nel quale, in mezzo a tanto sangue, fiorisce la tenerezza di un idillio patetico. Ma riassumiamo i tre atti.

* * *

I Atto. — Sulla piazza di Nantes. A sinistra la sede del Comitato di Salute pubblica, a destra una prigione, in fondo il ponte sulla Loira. Si sente in lontananza il canto dei prigionieri, mentre dal fondo un crescendo di voci segnala un tumulto di folla. Un giovine e una fanciulla varcano correndo il ponte: il giovine à nelle mani un cesto e getta nel fiume parte di ciò che vi si contiene: poi, proteggendo la fanciulla, entra nel palazzo del Comitato. Subito dopo la turba arriva urlando sulla piazzetta, e grida la sua fame tentando di entrare nel palazzo.

Ed ecco si presenta l'*Orco*, il terribile presidente, che getta alla folla le sue frasi di disprezzo: ma questa strepita ancora: essa à fame e, nonostante la penuria, i caporioni si fanno portare panieri con le migliori leccornie! «Ti salvo io!» mormora il giovinetto all'*Orco*: balza su un tavolo col cesto al braccio, arringa la folla e le getta il contenuto del paniere: «Ecco una pernice!» e trae una cipolla. «Ecco dei gamberi!» e scaraventa al popolo una manata di fagioli. «Ecco il bordeaux!» e vuota sugl'imprecanti più vicini l'acqua di una bottiglia. Le galanterie c'erano, prima, nel paniere: ma il giovine le aveva gettate nel fiume. La folla ride, lo sdegno si placa, la partita è vinta.

L'*Orco* ammira il giovinetto che lo difese e lo salvò. Lo accarezza e lo fa arrolare nel corpo dei «Marat». E la caratteristica scena dell'arruolamento si svolge davanti al popolo esultante. Poi, poco a poco la scena si sfolla.

Mentre *Mariella*, che è la fanciulla protetta dal *piccolo Marat*, lo ringrazia d'averla salvata, si seguono alcuni minori episodi. L'*Orco* s'intrattiene con alcuni brutti ceffi, il *ladro*, la *spia*, il *tigre*, il *Carpentiere*: il quale spiega all'*Orco* la sua terribile invenzione — quella della barca che si sfascia al momento voluto — e intanto, per l'orrore che à della strage, trema verga a verga spiegando il suo macchinismo in erride.

Il *piccolo Marat* è ormai in funzione, e con la sua alabarda va innanzi e indietro montando la guardia alla prigione. E riesce così, con l'aria spavalda che si dà, a farsi presentare la principessa di Fleury, la quale si avanza fiera, pronta a rispondere con supremo disprezzo e ad affrontare la morte. Ma nel guardiano giovinetto dall'aria feroce, la povera donna riconosce il figlio, e da lui sa che egli è là, vicino a lei, per cercar di salvarla. Poco dopo l'*Orco* dà ordine ai suoi scherani di imbarcare i prigionieri nella famosa barca: e mentre fra madre e figlio si svolgono le ultime frasi di conforto e di speranza, il canto dei prigionieri rivela che essi inconsapevoli già sono imbarcati per il mortale viaggio.

II. Atto. — Nell'interno della casa dell'*Orco*, la nipote di lui, *Mariella*, fa le faccende di casa e canta. Sopravviene il *Carpentiere*, straziato dal rimorso: vuole che la fanciulla gli ottenga dall'*Orco* la grazia di non far morire annegati tanti innocenti: è pentito, veramente pentito. E Mariella scuopre un'immagine della Madonna abilmente nascosta, e ambedue s'inginocchiano... Entra il *piccolo Marat* che rendendosi conto della conversione del *Carpentiere*, gli promette la grazia, a patto che egli si impegni a traghettarlo nella stessa notte fino a Saint Nazaire. Poi fruga fra le carte personali dei prigionieri e sottrae quelle che riguardano la madre. Quando rientra l'*Orco* seguito dalle guardie e dai prigionieri, non riesce a identificare la vecchia signora: la interroga, ma essa obbedendo a un cenno misterioso fattole dal figliuolo, non rivela l'esser suo. L'*Orco* s'infuria, vorrebbe accopparla, ma il giovinetto lo calma e promette di farla riconoscere più tar-

di. Episodio minore: entra il *Soldato*, che sferra contro l'*Orco* una sua filippica accusandolo di tradimento: e l'*Orco* va per le corte lo fra prendere, legare e buttare nel fiume.

Detto, fatto. Poi, tranquillamente, va ad ubbriacarsi. E *Mariella* e il piccolo Marat, rimasti soli, approfittano dell'occasione per dirsi un'infinità di cose tenere. E' questo il duetto d'amore, il *duettissimo*, come qualcuno lo à chiamato, che suscitò il più vivo entusiasmo. Quando l'*Orco* rientra, è così abbondantemente ubbriaco, che casca sul letto e si dispone a russare. E nell'oscurità, attendendo che dorma, i due giovani preparano la corda per legarlo a dovere.

III Atto. — Ora, l'*Orco* russa davvero: e non lo sveglia neanche la ronda dei «diavoli neri» che proclama passando le proprie benemerenze. *Mariella* e il *piccolo Marat* avviluppano bene bene l'*Orco* nella corda, ed egli non si sveglia: la strettoia gli cagiona, invece, un incubo che esala in un'angosciosa sfilata di rimorsi. Il giovinetto s'impadronisce in fretta di un ordine di scarcerazione, vi scrive il nome della madre e vi aggiunge il salvacondotto per lei, per Mariella e per sè. Quando l'*Orco* si sveglia, urla, impreca, ma non ci sono storie: à uno scorsoio al collo, e bisogna che firmi. E bestemmiando firma il foglio liberatore.

Di fuori, un gruppo di amici chiama l'*Orco*: «Abbiam preso Tolone! — gridano — Vieni giù. L'eroe della giornata è un certo Napoleone Bonaparte!» — «Affacciati — dice a *Mariella* il *piccolo Marat* — di' loro che l'*Orco* è all'osteria!». E gli amici si allontanano. Ma l'*Orco* è riuscito a liberare un braccio: afferra una pistola, spara e il *piccolo Marat* cade ferito. «Va — dice a *Mariella* — salvati con la mamma!». Ed ella, disperata, esce, stringendo in seno il salvacondotto. Intanto l'*Orco*, riuscito a slegarsi, si avventa sul giovinetto. Sarebbe finita, se provvidenzialmente non entrasse il *Carpentiere* che, più per paura che per altro, scaglia addosso all'*Orco* la greve tavola e lo fa cadere: poi con un candeliere di bronzo lo ammazza. Si carica sulle spalle il *piccolo Marat* e lo porta fuori.

Poco dopo una vela bianca, sul fiume, rivela che tutti son salvi. Sorge il sole, e il dramma si chiude in un inno di gioia.

L'opera del più popolare dei nostri autori lirici ebbe a Roma il più clamoroso successo. Innumerevoli, trionfali le acclamazioni e le chiamate. I quotidiani della capitale consacrarono all'avvenimento intere pagine del loro grande formato, come ne avevano dedicate molte a narrare la vicenda, a narrare gli episodi della composizione, a riportare aneddoti. Ed è naturale che così si sia fatto per un'opera di Pietro Mascagni, che a Roma ebbe il suo battesimo di gloria, e a Roma tornò per quello della novissima opera sua.

Ma poichè *Il piccolo Marat* ebbe nell'annata altre trionfali esecuzioni, fra cui quelle di Verona (all'Arena) e di Milano, il compilatore di queste note — preso lealmente atto del grandissimo successo che l'opera ebbe da per tutto — crede di riportare qui il giudizio, che nella propria qualità di critico musicale de «La Sera» credè di formulare sul recente lavoro mascagnano.

Scriveva Pietro Mascagni ad un amico nel novembre del 1919:

«*Il piccolo Marat* è forte: à muscoli d'acciaio. La sua forza è nella sua voce! non parla, non canta: urla, urla urla! O' scritto l'opera coi pugni tesi come l'anima mia. Non si cerchi melodia, non si cerchi cultura: nel *Marat* non c'è che sangue...»

In queste parole c'è tutto Mascagni, e c'è anche, in gran parte, il giudizio che può darsi sull'opera sua, non solo su quella che si estrinseca in quest'ultimo (per ora) lavoro, ma su quella di tutta la sua più che trentenne vita artistica. Fatto maturo dagli anni, scosso dalle vicende del suo lungo cammino, Mascagni è pur sempre un artista che non conosce oggi come non conobbe mai la temperanza, è pur sempre un uomo «smisurato».

Ma simpatico, anche, sopra tutto per la sua sincerità. Il suo spirito è pieno di contrasti, la sua musica è piena di colori violenti: egli à bisogno di parole grosse e di rumori tonanti. Ma è anche un sentimentale, e per questo gli è necessario di inquadrare fra le sue figure forti qualche disegno patetico: tenue e sfumato come qui nel *Marat* — è tenue e sfumato il dramma di Mariella e del Principino e della Mamma, ma tale da mettere un'occhiata di azzurro in tanto fosco rossore di sangue e di fiamma.

L'esiguo quadretto sentimentale è circoscritto da una cornice greve, pesante, cupissima: vi è, accanto alla romanticheria di vecchio stampo, cara agli storici *ad usum delphini* della Rivoluzione un elemento ben più importante, che il maestro à voluto prevalesse su l'idillio di Mariella e del piccolo *Marat*: il quadro sanguinoso del Terrore, la passione della folla affamata, il fanatismo della turba sanculotta e l'impeto urlante del popolo che è — nella concezione del maestro e nell'essenza del dramma musicale — più vero protagonista di quel di questo del «Marat» adatto al temperamento irrequieto e fremente di Pietro Mascagni, non si poteva trovare. Dico soggetto e non libretto, perchè il libretto non è davvero una cosa peregrina, nè letterariamente, nè drammaticamente: ma con i suoi difetti offre al musicista l'opportunità di mettere in evidenza i contrasti delle passioni, sopra tutto collettive, e gli dà un canovaccio ben solido per tesservi sopra il clamore della folla, il tumulto della plebaglia, il cupo anelito dei prigionieri, la ferocia delle adunanze del comitato di Salute



Piccolo Marat. - Atto II.

che non sia il giovinetto che dà il nome all'opera che abbiamo ieri sera ascoltata.

— Ma che è questa calma, quest'ordine, questa simmetria che vedo sul palcoscenico? — diceva a una prova il maestro — Io vedo sulla piazza un gruppo di gentildonne di gentiluomini. Mi dispiace assai. Voi dovete essere scalmanati, imbestialiti, dovete aver voglia di mangiare il cuore ai soldati. O che proviamo? «L'Amico Fritz»?

Mascagni, alle prove, è interessantissimo: quando conciona le masse, siano coristi, siano professori d'orchestra, usa un frasario così vivo, e trova immagini così efficaci, ed a una sì grande forza comunicativa, che è un piacere sentir lui che comanda, e veder le masse che gli obbediscono...

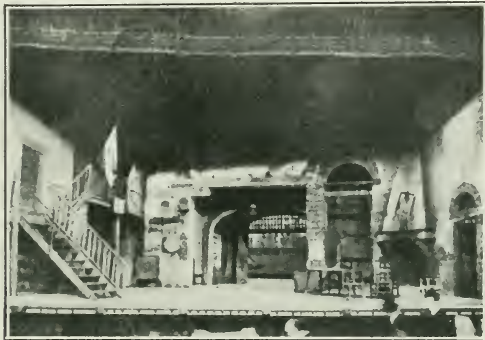
Dunque, tornando a noi, un soggetto più pubblica che rende i suoi sommari giudizi.

In mezzo a questo grande e rumoroso quadro di masse in continuo movimento sonoro, i personaggi dell'*Orco*, del *Carpentiere*, del *Soldato* e delle figure minori perdono molta della loro potenza drammatica: son sempre soverchiate dalla folla; e per quanto il maestro cerchi di dare a ciascuno una vita individua, esse non superano i confini episodici: sono macchiette (o grandi macchie, se volete) interpolate nella mareggiata agitatissima del quadro, ma è il quadro generale che vi sta davanti con la sua sinistra imponenza: ed esse ne restano, se non soppresse, sicuramente oppresse o superate. Soltanto il protagonita e Mariella riescono ad emergere robusti fra le onde inquiete: ed emergono, più che per il loro a-

more — che a le modeste proporzioni di un idillio —, per il loro sentimento di ribellione alla violenza imperante: la loro forza è più — come direi? — politica che sentimentale: la loro vita scenica trae maggiore alimento dalla necessità della lotta contro l'*Orco* e contro la Rivoluzione, che non dal loro amore, sorto improvvisamente da un incidente banale e vivificato dalla comunanza del pericolo meglio che da quella dei sentimenti.

Ma — si dirà — c'è il *duetto*. Giustissimo: il duetto si solleva musicalmente ad francamente e sinceramente di guisa che il suo cantare, tanto mutevole di modulazioni è così ardente e spontaneo da trascinare il pubblico all'emozione ed all'applauso, nonostante la gonfiezza rettorica del suo frasario.

Se non che, questo esagerare negli effetti — sia dinamici, sia cromatici — questo continuo urlìo di folle o di individui o di strumenti, è mantenuto ad un'altezza così eccessiva, che se ne perde in gran parte l'efficacia. Da principio, il discorso dei personaggi e delle masse — così altoparlanti — vi dà un senso di peso, ma vi scuote, avvin-



Piccolo Marat. - Atto II.

un'altezza anche di registro (e lo sanno il tenore e il soprano che devon affrontare una tessitura da mettere i brividi) ad un'altezza, dico, non facilmente raggiungibile: ma il duetto è una cosa a sè, è la espressione di un'altra facoltà mascagnana che concorre senza mescolarvisi mai, con quella di animare violentemente i quadri di assieme.

L'anima musicale di Pietro Mascagni possiede intensissimi, altissimi questi due modi di espressione: il drammatico e 'l patetico: ma essi camminano paralleli senza incontrarsi mai, e l'uno serve di riflettore all'altro per accrescere la violenza del contrasto. Del contrasto, Mascagni vive con la sua vita esuberante, e ne è lieto, e ne gode cendovi ed abbagliandovi: poi vi abituate a questo tono esasperato, e finite con avere una sensazione di uguaglianza nella quale vanno sommersi gran parte di quei contrasti sui quali il musicista aveva contato per far vibrare in diversa guisa i vostri nervi e l'anima vostra.

Ma il Mascagni è pur sempre il genuino continuatore di una gloriosa tradizione: egli si sofferma raramente nei giardini fioriti di preziosità moderniste: è difficile che domandi soccorso agli esponenti più significativi dell'arte straniera, sia di quella teutonica, sia di quella francese: egli va diritto per la sua strada e canta spontaneamente, altamente, con la sua melodia intensa, rigogliosa, piena di sincera passione.

Per questo è carissimo al pubblico di tre quarti del mondo, per questo la sua musica esalta le platee in America e in Germania, in Ispagna e in Inghilterra, e per questo noi gli dobbiamo una grande riconoscenza ed un grande rispetto.

* * *

Perchè da nessuno l'arte italiana è maltrattata come dagl'italiani. Noi abbiamo l'elegante abitudine di sputare nel nostro piatto, quasi non bastasse che ci sputino gli altri: e per converso andiamo in brodo di giuggiole ogni volta che si si presenta un pasticcio straniero. Vezzo leggiadro puramente italiano, questo. Io, che per forza e per amore sono lettore assiduo di giornali e di riviste musicali straniere, vedo con quanta reverenza gli artisti forestieri sono venerati dai loro connazionali. In Francia c'è una scuola musicale modernista che è assolutamente agli antipodi di quella del secolo passato: ma bisogna sentire con quale amoroso ossequio i seguaci del nuovo indirizzo parlano di Bizet, di Gounod, di Halevy, di Saint-Saens. Da noi? La musica di Verdi è grossolana, quella di Rossini è una chitarrata, Bellini... e chi lo può più sentire? E anche i moderni non sono risparmiati, e naturalmente anche Mascagni è poco meno d'un giullare chiassoso e petulante.

Ah no perdio! Pietro Mascagni ci à dato, fra le sue tredici opere, *Iris*, *Cavalleria*, *Ratcliff*: e tutto il mondo à voluto ascoltare la musica di questo nostro glorioso, e gli applausi che da per tutto va raccogliendo da trent'anni sono un onore per noi. Egli segue una corrente storica che è cosa nostra con una schiettezza che lo rende degno di ammirazione, e noi, giudicandolo nelle opere sue dobbiamo farlo con tanto di cappello in mano.

Senza contare, come osservava a proposito del Mascagni, un musicista coltissimo — che pure appartiene a una scuola diametralmente opposta — «l'opera d'arte reca valori intimamente umani, sfuggenti all'indagine critica e intorno ai quali solo il tempo potrà dire l'ultima parola». E questo che parla, è Balilla Pratella.

* * *

Può sembrare che io abbia divagato, e non è. *Il piccolo Marat* è un prodotto dell'arte mascagnana non dissimile dalle opere che lo precedettero e — tecnicamente — e costruito con i sistemi di quelle, particolarmente delle più recenti: particolarmente, ma non esclusivamente, chè l'autore di *Cavalleria* non à perduto il suo carattere primordiale neanche in questa più recente espressione della sua arte. Il *Marat* è legato alla consueta formola mascagnana, che sarà anche sorpassata, ma che è personale, che è sua, che è tutto il maestro, in fine! Prescindendo dalla violenza maggiore, che il tema tumultuoso del *Marat* richiedeva, conserva schietti i caratteri dell'arte sincera e passionale del maestro, che à assunto di fronte al pubblico una posizione particolare. Egli à ravvivato con episodi singolarmente efficaci la foschia del cielo terroristico sotto il quale si muovono le sue turbe, si agitano i suoi personaggi. Fedele al suo sistema, egli richiama i suoi ascoltatori a considerare certe sue pennellate complementari dalle quali à fede che l'ambiente riesca più perspicuo: il coro dei prigionieri che apre e conclude il primo atto, la favoletta della «mamma prigioniera», al secondo atto la *nenia* di Mariella, al terzo la «ronda dei diavoli neri» sono appunto di questi episodi estrinseci: ma ànno una loro particolare vaghezza che à sul pubblico un grande impero. Vi sono poi alcuni passi dell'opera, nei quali l'elemento emotivo acquista una prevalenza considerevole come nel racconto di Mariella, nel duetto tra il piccolo Marat e la madre, che à le sue origini nella *Cavalleria*, e finalmnte nel grande duetto del II atto; a proposito del quale la critica deve tirarsi da parte e lasciar dire al pubblico: poichè la ampiezza melodica, la sincerità della passione, il pianto, lo strazio trascendono ogni esame specifico...

* * *

Concludendo: quest'opera non aggiunge nessuna nuova fronda alla gloria di Pietro Mascagni. Ma non glie ne toglie. Pletorica e violenta, per la stessa persistenza della sua intensità dinamica e sentimentale perde molta della sua efficacia: la riacquista — e riprende il pubblico — in certi momenti di innegabile impeto passionale nei quali effettivamente lo solleva, o in altri nei quali il dramma emerge fra le cupezze del quadro: e tratto tratto ravviva l'attenzione e produce piacevoli diversivi con episodî di colore, dei quali alcuni veramente graziosi e

delicati. Ma lungo tutta l'opera e da tutti. individui e masse si canta. quasi sempre a squarciagola, ma si canta, quasi sempre, in italiano.

* * *

Il successo milanese — che si manifestò con le ventitre chiamate complessive, di cui sette all'autore solo, accolto al suo apparire da un'ovazione di saluto — è assai più pallido di quello trionfale che le gazzette romane registrarono quando l'opera ebbe al «Costanzi» il suo battesimo. Sebbene non sia facile determinare con precisione qual parte del successo di ieri debba attribuirsi alla veramente superba esecuzione e alla presenza suggestiva dell'autore e quale alla virtù intrinseca dell'opera, ci sembra che l'accoglienza che il pubblico le à fatto sia giusta e serena. Il grigiore del quadro, ravvivato dagli episodi dei quali è frequentemente intarsiato, fu sostenuto dal pubblico sia per l'abile lenocinio di questi, sia per la magnificenza delle voci che cantavano: ma un senso di peso, durante i lunghi declamati, monotoni pur nel mutar continuo delle cadenze, fu realmente osservato nel pubblico (foltissimo ed elegantissimo) che gremiva il teatro. E il giudizio che dell'opera veniva dato nei corridoi, nelle quiete e non appassionati discussioni, era proprio il più giusto: che il *Marat* è opera quasi incontrollabile, ma schiettamente mascagnana, essenzialmente popolare: che non aggiunge fregio alla fama del suo autore, ma che allo stesso modo delle altre più recenti, à diritto di cittadinanza nella sua feconda produzione. E tutti erano concordi nella lode incondizionata della esecuzione.

* * *

VENEZIA (*Teatro Fenice*, 7 *maggio*).

IL MISTERO

Un atto di (?), musica di DOMENICO MONLEONE.

Esecutori: la Llopart, Pertile, Stabile. Direttore e concertatore: Armani.

E' un'opera caduta alla prima rappresentazione. Di essa, ecco quanto stampò la «Gazzetta di Venezia»:

Il pubblico à iersera fatta giustizia sommaria della nuova opera del maestro Domenico Monleone *Il Mistero*. Ed invero l'opera non meritava sorte migliore. E' da domandarsi come mai un compositore che à già dato al teatro varie opere buone e che conta al suo attivo ottimi successi, abbia potuto concepire e licenziare uno spartito così privo di qualsiasi interesse, di qualsiasi valore. Per quanta buona volontà ci si voglia mettere, per quanta benevolenza si voglia usare, sarebbe infatti impossibile trovare qualche brano dell'opera che si possa affermare abbia un contenuto lirico, riveli detta ispirazione. Solo si potrebbe dire che il coro all'entrata in scena della processione che accompagna «i personaggi» del mistero è di buona fattura. Troppo evidenti sono poi le reminiscenze di *Tristano*, di *Lohengrin*, di *Maestri cantori;* troppo facilmente si identificano.

La descrizione dell'ambiente siciliano, il folklore, è assolutamente mancato musicalmente ed anche scenicamente. Il dramma di passione, di impeto, manca. Lo strumentale è buono, ma... è troppo poco per dar vita ad un'opera...

Gli esecutori principali, messi tutti a dura prova in tessiture acutissime, àanno fatto ogni sforzo per attenuare l'insuccesso. Aureliano Pertile non avrebbe potuto cantare meglio il duetto d'amore, tanto che il pubblico gli tributò a scena aperta il più cordiale applauso.

La tela è calata alla fine dell'opera, che fortunatamente è brevissima, fra il più glaciale e significativo silenzio. Solo dopo qualche minuto il pubblico per non travolgere nell'insucesso anche gli interpreti si diede ad applaudire chiamando questi alla ribalta una volta e salutandoli con grida di bravi».

* * *

BERLINO (*Staadtheater*, 19 *giugno*).

TURANDOT

Favola in due atti (da C. Gozzi), parole e musica di F. BUSONI.

ARLECCHINO

Scene burlesche, parole e musica di F. BUSONI (un atto).

Scritte in tedesco — si parla del libretto anzi dei libretti — furono eseguite da artisti tedeschi — quelli del Teatro di Stato — sotto la direzione del maestro Blech.

Volendo dare di queste opere un giudizio

riassuntivo ed insieme ponderato, lasciamo la parola a un distinto musicista italiano che, recatosi ad ascoltarle a Berlino, ne riferisce a «La Nazione» di Trieste nel modo che segue. Ma, prima di riferire il giudizio del maestro Boghen, constatiamo che la stampa tedesca, sia dei quotidiani che delle riviste, è piena di lodi per i due lavori del nostro grande musicista. Scrive dunque il Boghen:

«Ferruccio Busoni, cimentandosi in campo diverso da quello in cui raggiunse notorietà mondiale, à mostrato di sapersi valere in modo perfetto della sua esperienza e dei suoi studi; il possesso della materia musicale è così assoluto in lui ch'egli può disporne con facilità sorprendente, sia per la tecnica armonica contrappuntistica e strumentale, sia per la forma. Il grande pianista è anche un grande compositore.

Nelle sue opere colpiscono specialmente due cose: il senso, tutto italiano, del teatro e la elevatezza della concezione, requisiti senza i quali ogni opera destinata alle scene deve fatalmente cadere in oblio.

Avviene non di rado che la critica, per giustificare un insuccesso nel teatro lirico, ne cerca le cause nel libretto; ed è errore grave. E' il compositore che fa l'opera e ricade su di lui la responsabilità della scelta del libretto la cui materia poetica deve, del resto, uscir trasformata dalla fucina del musicista. E' nella scelta del libretto e nel modo di musicarlo, che si riconosce l'operista noto. Busoni in ciò è stato felicissimo. Egli à scritto dieci libretti e non ne à musicati che quattro; quelli buoni. A ventidue anni aveva già composto *Il villaggio inabissato* e, poco dopo, *La sposa sorteggiata*; vengono ora *Turandot* e *Arlecchino*.

Dalla favola di *Turandot* scritta dal Gozzi in cinque atti lunghi ed ingombranti, Ferruccio Busoni à tratta un'azione in due parti che si eseguiscono di seguito e che scorrono rapidamente da cima a fondo. Turandot, figlia di Altoum, Imperatore della Cina è di bellezza eccezionale ma non vuol saperne di prender marito. Per liberarsi da ogni pretendente à ottenuto che ad ognuno che la chiegga in isposa sieno proposti tre enigmi: chi non li scioglie vien decapitato. Molti principi ànno in questo modo perduta la vita. Il vecchio Altoum ne è desolato perchè vorrebbe affidare al genero il trono. Kalaf, giovane principe che à perduto il regno perchè sconfitto dai nemici, è a Pechino in cerca di fortuna: da un servo scampato come lui alla strage apprende la storia di Turandot e, poichè vedendone il ritratto se ne innamora, si presenta per sciogliere gli enigmi. E vi riesce. Turandot, pur amandolo, umiliata innanzi alla Corte, tenta uccidersi. Ma ne è impedita. Kalaf, troppo innamorato per sposarla contro sua voglia, offre di rinunciare al suo diritto e di partire se Turandot indovinerà, il giorno dopo, il suo nome e quello del Regno che gli spetterebbe. La principessa, per mezzo di una schiava, scopre i due nomi e Kalaf sta per lasciare Pechino ma.... ne è dissuaso da Turandot stessa, la quale, sentendosi riabilitata, può svelargli il suo amore. Nozze.

In *Arlecchino*, del quale Busoni ebbe l'ispirazione assistendo ad una recita della *Compagnia delle Maschere* del nostro Picello, è un rapido succedersi di scene burlesche che ànno l'incanto nostalgico delle caricature del settecento.

Matteo, sarto, innanzi alla sua casa, lavora e commenta Dante. Mentre legge: «... *la bocca mi baciò tutto tremante*», dalla finestra della casa si vede Arlecchino che bacia la moglie di Matteo. Arlecchino, non potendo uscire per la presenza del marito, salta dalla finestra e impaurisce costui raccontandogli che i barbari stanno per invadere la città che è Bergamo. Con questo mezzo carpisce perfino al pover'uomo la chiave di casa. Matteo comunica la notizia dell'invasione barbarica all'Abate e al Dottore che corrono ad avvertire il sindaco ma... si fermano a una taverna.

Arlecchino torna travestito da ufficiale con sbirri e finge di dover procedere all'arruolamento di Matteo. Colombina, moglie di Arlecchino, riconosce il marito e lo rimprovera per le molte infedeltà: il briccone fugge. Entra Leandro (gustosissima caricatura dell'*Eroe* nei vecchi melodrammi) che tenta di sedurre Colombina, ma ne è impedito da Arlecchino, il quale — dopo aver condotto la moglie nella taverna — lo sfida al duello. Leandro cade come morto dalla paura e Arlecchino fugge gridando: assassino! Colombina con l'Abate e il Dottore escono dalla taverna e, nel buio, inciampa-

io nel corpo di Leandro. Lo credono morto e vogliono caricarlo su di un carretto tirato da un asino. Ma Leandro rinviene ed esce con loro.

Arlecchino apre la casa di Matteo e fugge con la moglie di lui lasciando un biglietto nella porta per mezzo del quale la infedele avverte il sarto d'essere in.... chiesa ! Matteo ritorna e si rimette a commentar Dante. Cala la tela, dinanzi alla quale passano a coppie Leandro e Colombina, il Dottore e l'Abate, il carro e l'asino (che si inchina al pubblico), i due birri e Arlecchino con la moglie del sarto. L'allegra maschera italiana dice il commiato ed augura la buona notte.

In *Turandot* le figure son tutte disegnate in modo preciso. La scena degli enigmi è magnifica di teatralità e di musicalità; la parte del coro vi è tratteggiata da maestro. Tutto quanto riguarda la imitazione musicale dell'ambiente cinese, è un esempio di come si possa, con semplici mezzi, raggiungere il più caratteristico color locale e fa pensare a Verdi quando, con pochi tratti, rappresenta in modo meraviglioso la notte sul Nilo. Il primo coro, la romanza con coro al principio della seconda parte e le danze sono pervase da un senso musicale esotico ammirevole, sia dal punto di vista armonico che da quello strumentale.

In *Arlecchino* non vi sono cori e il protagonista — con una felice originalità — non canta, ma parla. In questa opera come nell'altra, la musica scorre da cima a fondo senza incertezze, senza stanchezze, facile e spontanea, piena di quell'*humour* ch'è innato in Busoni, che appare in *Turandot*, nelle parti di Truffaldino, di Tartaglia e di Pantalone e che trova in *Arlecchino* espressione completa ricongiungendosi allo spirito dell'opera comica italiana. Appare qui un Rossini modernissimo e anche se volete un Mozart, per la semplicità e la spontaneità dei mezzi e per la esatta visione degli effetti.

Certamente Busoni è un innovatore ma tale che, infrangendo la tradizione, mostra di conoscerla e di averne assimilato i principi essenziali e immortali. La sua musica non è come certa altra che « pensata e non sentita, fa come il sole che, passando tra i rami, illumina e non riscalda »: è il risultato di un lento processo evolutivo genialmente posto in atto e che riguarda l'armonia (Vedi Chantavoine in *Revue hebdomadaire* p. 920) e la concezione dell'opera d'arte. Il suo è un continuto divenire; per ciò può dirsi autore d'avanguardia, senza per questo che gli avvenga di portare dinanzi al pubblico dei tentativi astrusi; no: *Turandot* e specialmente *Arlecchino*, sono opere perfette e definitive. Infatti Busoni è arrivato alla completa maturità del suo genio. Come compositore e come pianista, non scende fino al pubblico, lo vuole elevare a sè e raggiungere lo scopo col frutto di quel concentrarsi dell'intelletto, di quel raccoglimento ai quali son dovute le più significative opere d'arte dell'umanità.

Molte opere non raggiungono il fine che si è proposto il loro autore, non parlano al cuore e alla fantasia di chi ascolta, per la mancanza di quell'atmosfera ideale che deve circondare perfettamente ogni espressione di musica e che è l'emanazione diretta dello spirito del compositore: in esse la parte fisica dell'arte non rimane sufficientemente influenzata da quella morale.

Ciò non si verifica mai in Ferruccio Busoni, compositore di musica da camera e di opere teatrali: il suo imcomparabile senso artistico e l'anima sua sono sempre presenti, insieme, nelle sue musiche.

In *Turandot* e in *Arlecchino* ciò è tanto più vero in quanto lo spirito bizzarro che le pervade potrebbe dar luogo a delle frivolità vane; invece a momenti vi si manifesta un'energia solenne e semplice, come è l'uomo, e, forse perchè semplice, difficile e... complicata. A volte è aggressivo; quasi temerario. Intendo lodarlo di questo come del disprezzo per la moda e per il facile applauso.

La sua è manifestazione d'arte sommaria, riassuntiva, molto caratteristica, in assoluta opposizione alla prolissità wagneriana. Non è dato a tutti il comprendere subito tutto il valore di queste opere: esse però possono dare un piacere grande e puro, quale nessun'altra di questi ultimi anni. Per non essere anch'io frainteso, al solito, mi spiego: non intendo che esse non siano tali da avere un immediato successo — quale lo anno realmente avuto e quale avranno, specialmente in Italia che à il dovere di conoscere più a fondo le opere di questo suo

grande figliolo, intendo che il pubblico più le ascolterà, più le godrà ed esse resteranno in repertorio.

Ferruccio Busoni è tale artista che nella sua evoluzione racchiude quella dell'arte musicale di questi ultimi trent'anni ed è l'esponente più libero e conscio di quanto di bello e di buono si è fatto in musica durante questo tempo. Abituato a suscitare i più caldi entusiasmi quale interprete, ed ora quale autore di opere teatrali, questo dominatore della materia sonora à saputo di tanto elevarsi al disopra del suo mezzo da far dimenticare a chi lo ascolta, o sente eseguire la sua musica, la parte materiale di essa, ed isolarlo in un godimento astratto costituito di pensiero e di sentimento. La sua argomentazione è rapida, colorita assorbente; l'uditore ne rimane completamente conquiso. Ciò dato, non c'è da meravigliarsi del successo entusiastico di *Turandot* e di *Arlecchino*. Gli applausi e le chiamate furono innumerevoli. Anche l'esecuzione scenica fu ottima sotto ogni punto di vista e quella orchestrale, diretta dal maestro Blech, insuperabile per brio, esattezza, colorito e slancio.

Nella maggior parte dei casi chi fa più di noi ci dà ombra, e anche per questo è difficile essere critici imparziali; qui la differenza è superata: critica e pubblico àn riconosciuto (e riconosceranno ovunque) le eminenti qualità musicali e teatrali delle opere di Busoni e gli àn decretato il trionfo che meritava. Nuova gloria sia data a questo grande figlio d'Italia. A noi non resta che ammirarlo e imitarlo... se potremo!

* * *

ROMA (*Teatro Adriano*, 11 *luglio*).

MANEIDA

Tragedia lirica in tre episodi, di ENZO MARCELLUSI. Musica di FRANCESCO MARCACCI.

Esecutori: la Degli Abbati (*Nadeida*), la Bertolasi (*Frisia*) la Audin-Severi (*Maria*) Pasinati (*Lionello*), Fregosi (*Rodolfo*), Di Lelio (*Worard*). Concertatore e direttore: Maestro Gualandi-Gamberini.

Una tappa di tribù unne, avide di dominio e di sangue, nomadi dalla terra d'origine verso nuove stragi e più vaste ambizioni...

In un paesaggio rude e silenzioso, avvampa il fiore vistoso della passione: l'idillio e il tormento, il gaudio e l'orrore. Due giovani neocristiani, ignari di essere fratello e sorella, si promettono: il loro amore è puro come per un sacrificio, il talamo rimarrà bianco come un altare! Favorisce consapevolmente il rito — non sacramento, ma sacrilegio — il padre adottivo della promessa sposa, il duce di un'orda avventurosa che, sopraggiunta molti anni prima in un'altra terra già conquistata da una tribù della stirpe di Arpad, ne distrusse i capi, ne decimò i gregari e se ne portò grame reliquie.

E tutti erano fratelli! Poi l'orda, per frenetico istinto di conquista, spostatasi verso occidente ripetè qui la strage e l'usurpazione.

Ora il condottiero che, ancora una volta, di un principe à fatto un orfano senza corona, occupa il castello taglieggiato.

Ma, come dal buon sangue degli Arpadi erano sbocciati e cresciuti, vivi germi di amore e di dolore, i due giovani principi (e ci fu chi vide e ricordò, poi sempre, la notte sanguinosa), così l'ucciso re del paese rude e silenzioso à lasciato a suo figlio un retaggio terribile, un giuramento di morte. La spada vendicatrice, affilata dall'amore, compirà la bella giustizia: la patria martoriata tornerà libera, il giovane orfano sposerà la bionda principessa, e l'altro, fratello di lei, muoverà, con i suoi antichi e nuovi compagni d'armi, verso un destino più luminoso... Chi vide? Chi ricordò?... Una donna assistè sola alla prima strage compiuta dal tiranno, salvò la vita dei piccoli, seguì come il fantasma stesso del rimorso il cammino di quel popolo, salvare l'onore dei fidanzati. E' Nadeida: una statua palpitante e raccolta nella sua angoscia così profonda da sembrare follia: o forse è l'immagine viva e dolorante di quelle contrade senza confine: o forse la nostalgia dei risvegli di primavera, dei sogni giovanili, delle carezze struggenti. E' la steppa medesima incarnata in una febbre di odio e di vendetta. Intanto la Croce folgora sulla tragica bufera: lentamente à conquiso la cupa tristezza della originaria idolatria, che ottenebrava quei barbarici conquistatori... E, intorno, la malinconia fredda e taciturna della « pustra » monotonamente vivace sotto sprazzi scherzosi di sole e lugubri lembi di neve, immensa incantevole, claustrale, suggestiva

sempre, come la pallida trascolorante agitata solitudine di una bella inferma.

L'opera che il Marcacci à intessuto su questo discutibile libretto, mancante di deciso tratteggio di figure, di ben definiti momenti d'azione, di chiari e netti discorsi, ebbe un grande successo che la stampa romana trova superiore al pregio intrinseco dello spartito.

Barini, ne *L'Epoca*, scrive:

« Nell'arruffio vocabolistico che si sbizzarrisce sulle false coste delle inconsistenti figure, è facile perdere il filo del discorso musicale: così è avvenuto che il maestro Marcacci, pur dimostrando di essere un musicista colto, ricco di senso melodico, armonizzatore e strumentatore abile e sicuro, à proceduto a passi incerti, titubante come un miope che à perso gli occhiali dopo la mezzanotte. Egli si aggira senza riposo in una volubile e flaccida rete di modulazioni che incessantemente si spostano, senza una spina dorsale intorno a cui organizzarsi e prendar forma: non una linea segnata con vigore, non un profilo tracciato nitidamente così da farne scaturire una fisonomia espressiva e significativa: è un continuo agitarsi e affannarsi, mettendo in azione una grande quantità di ottime intenzioni, di belle sonorità, di conati melodici promettenti, ma di continuo deviati così da non concludere quasi mai nulla di concreto e solido. Un tale incessante va e vieni formale, riuscirebbe perfino a smussare le linee taglienti e nette *di quella pira!* Siamo di fronte ad una esasperazione dell'instancabile modulismo mascagnano di ultima maniera, senza la genialità viva e la personalità robusta dell'autore d'*Iris*. »

De Rensis nel *Messaggero*:

« L'armonizzazione e la strumentazione sempre garbate, signorili, non sembrano sufficientemente aggiornate alle risorse moderne dalle quali, per quanto conservatori si voglia essere, non si può prescindere.

« Indubbiamente il libretto non à aiutato il musicista ad ottenere quegli effetti psicologici, drammatici, e perchè no? teatrali di cui l'opera per il palcoscenico non può fare a meno. Enzo Marcellusi, distinto scrittore, à considerato troppo letterariamente, poeticamente staticamente il dramma. Egli non à saputo sfruttare il soggetto, non a saputo dar vita alla leggenda non à fatto palpitare, agitare e muovere i personaggi della tragedia. L'elemento corale incombe, sovraccarica e pesa sull'economia generale del lavoro; coinvolge ed attenua l'azione dei singoli alla quale, evidentemente, occorreva im-

« Del musicista consideriamo il lavoro come

A. C. nel *Corriere d'Italia*:

primere un maggior rilievo. »

una sicura affermazione di un forte e coscienzioso studioso. Perchè insistere nel cercare in questa opera una personalità che non esiste e che, del resto, non può esistere, perchè scritta quando l'autore era sotto l'impressione di canoni scolastici e sotto la influenza dei suoi maestri e autori preferiti? Ma noi vorremmo dire anche di più — e lo diciamo pur sapendo di non fare cosa grata al maestro — vogliamo dire che in questa sua *Nadeida* non abbiamo rinvenuto uno stile, tanto ci è parsa frastagliata, discorde tra scena e scena, tra canto e canto.

« A ciò però vanno contrapposti due importanti elementi che tornano a completo vantaggio dell'autore. Egli sente il teatro; vive la scena, la situazione; fa sua l'angoscia dell'artista, la fa sua, tutta sua e la rende in tutta la pienezza della realtà. E' un musicista, perchè non vive di espedienti, à un fraseggiare elegante, armonioso, un canto delicato e persuasivo. Egli sa commentare la situazione: quello squillare festoso di trombe al secondo atto dice che l'autore dispone di eccellente materiale; e così si dica di tutto il terzo atto con il relativo preludio che ieri sera dovette essere replicato tra unanimi applausi.

« Questi due elementi — sensibilità teatrale e sensibilità artistica — che raramente si riscontrano nei musicisti di oggi, ci lasciano dunque sperare che il Marcacci, in tempo non lontano, darà al teatro altre prove del suo intelletto e del suo temperamento. Noi fin da ora gli esprimiamo i migliori auguri. »

* * *

CARPI (*Teatro Comunale, 4 settembre*).

LUCANIA

Opera in quattro atti di BENIAMINO FONTE.

Esecutori (?). Concertatore e direttore d'orchestra Maestro Capuana

L'opera è stata giudicata una manifestazione sincera d'italianità di musica cantabi

le e franca. Nello spartito abbondano melodie fluide, sebbene interrotte nel loro sviluppo, e brani d'ispirazione squisiti. Limpida, chiara l'architettura di tutta l'opera la quale contiene parecchi temi notevoli per bellezza di colorazione che acquistano espressioni diverse in virtù di modificazioni ritmiche condotte con mano sapiente. Anche le forme di composizione corale sono maneggiate abilmente. Esecuzione discreta. Pubblico magnifico. L'autore à avuto quattro chiamate alla fine del primo atto con gli artisti, altre due al secondo e due alla fine dell'opera, la quale è stata concertata ottimamente dal maestro Capuana.

* * *

CANELLI (*Teatro Balbo*, 17 *settembre*).

NOTTE TRAGICA

Un atto di MARIO SISSEY. Musica del Maestro ZOBOLI.

(Mancano i dati sugli esecutori e sul concertatore).

La breve opera incontrò favorevole accoglienza.

* * *

ROVIGO (*Teatro* (?), 17 *ottobre*).

JANKO

Un atto di CASTELLANETA. Musica di M. CREMESINI.

E' la prima rappresentazione veramente pubblica dell'opera di Marino Cremesini, ma per l'esattezza bisogna dire che essa comparve a Pesaro il 22 luglio 1920, al Liceo Rossini, come saggio di composizione dato dal suo autore, che aveva compiuto gli studi in quell'istituto, sotto l'insegnamento di Amilcare Zanella.

Esecutori: la Dandolo, De Bernardi, Pellegrini. Concertò e diresse l'autore

Ecco il resoconto — che non pretende di assorgere all'altezza di una critica vera e propria — che ne dette il 19 ottobre *La Gazzetta di Venezia*:

«Ricorre giusto un anno dalle nozze di Maud e Janko e nella modesta casa di pescatori i due giovani felici vengono festeggiati dai compagni. Ma Maud, una povera orfanella accolta da Janko ancora nella sua bella e festante giovinezza, sta per essere travolta nei vertici del peccato dall'amore di Silvano e Janko che non à dubitato della sua giovine sposa, viene messo in guardia da un vecchio suo amico e proprio in quella sera egli, ritornato improvvisamente a casa, trova i due amanti che ancora però non ànno potuto compiere il delitto.

Egli allora trascina su di uno scoglio Silvano e mentre sta per gettarlo in mare viene da questi ferito; Janko, trasportato dai pescatori sulla sua terra nella piccola casa, muore fra le braccia della sposa.

Su questa trama da cronaca nera e con dei versi e delle ripetizioni che fanno ai pugni fra loro, il maestro Marino Cremesini, allievo dello Zanella nel Liceo Rossini di Pesaro, à composto un'opera musicale sincera ed organica ispirata a geniale intendimento d'arte.

E immedesimandosi nell'intenzione del poeta (chiamandolo così, quel povero Castellaneta) il Cremesini à saputo trovare musicalmente l'espressione più adeguata nei toni per tutti i sentimenti, e i versi e le canzoni più ribelli alla musica ànno perduto la loro rigidezza e si sono trasformati in un lato e in un'espressione a noi ignota dapprima. Come nella «Fanciulla del West» di Puccini il Cremesini à tentato certe volte il campo dell'azione tragica a forti tinte, ma mentre nell'orchestra egli è riuscito a portare un'organicità ed una fusione perfetta, si è sperduto nel palcoscenico, sciupando l'armonia delle voci. Anima essenzialmente patetica à saputo ritrovarsi però nella canzone di *Silvano* e più ancora nell'Intermezzo dove la preparazione alla tragedia e la catastrofe sono riuscite felicissimamente. Una musica snella e varia con una buona parte di fraseologia rende più completa la seconda parte dell'opera e più originale e più ispirata al contrario della prima in cui la magniloquenza dei temi svolti su una linea piuttosto azzardata, appaiono leggermente vuoti. Così nel duetto fra Maud ed Janko subito dopo l'intermezzo, egli à unito alla melanconia e alla sentimentalità una sapienza armonica veramente bella. In complesso Janko è opera di un autore tanto modesto quanto geniale che, ancora giovanissimo, à saputo imporsi per la sincerità e la nobiltà della concessione artistica. Cremesini, che è nativo di un piccolo paese presso Rovigo, con la sua audacia e la sua volontà, può fare certo molto e molto.

Gli abbisognano però dei libretti un po' più... libretti. Il successo è stato entusiasti-

co. Accolto al suo apparire da una lunga ovazione, il Cremesini he à diretto lo spettacolo rivelandosi un sicuro ed eccellente duce, è stato festeggiato lungamente dopo l'intermezzo che dovette bissare e alla fine dell'opera, che à cominciato la serie delle sue repliche.

* * *

TRIESTE (*Politeama Rossetti*, 8 *novembre*).

IN ALTO

Parole e musica di G. GALLIGNANI. (Quattro quadri).

. Esecutori: la Barla-Ricci (*Giannina*), la De Giorgi (*Adelaide*), la Zappata (*Carletto*), Piccaluga (*Paolo*), *Paci* (*Pietro*), Di Lelio (*Majocchi*), Fabbroni (*Leopoldo*), Bevilacqua (*il Moro*), Brilli (*Brambilla*), Masetti (*il Nanni*) Concertatore e direttore: G. Baroni.

In alto è un'azione lirica in quattro episodi, e ci riconduce ai tempi delle guerre per l'indipendenza. Nel primo episodio, è il Natale del 1857, nella casa milanese del Calvi. Il pranzo è stato solenne, luculliano, ambrosiano; ma altri pensieri, altre aspirazioni sono negli animi.

I giovani figli del Calvi, Paolo e Pietro, pittori, pensano alla patria: e nessuno li trattiene più. Al diavolo i birri che possono ascoltare! Si portano le chitarre: s'intonano le canzoni del popolo lombardo, le canzoni beffarde dell'anima ribelle, e le canzoni romantiche.

La polizia finalmente à udito, ed invade la casa, sotto la guida del commissario Majocchi. Invano si cerca nascondere il volumetto del Berchet; invano si assume un'aria innocente. Pietro e Paolo sono condotti via tra gli sbirri a San Vittore!

Il secondo episodio ci porta nelle carceri di San Vittore: si vedono due celle: nell'una è rinchiuso Pietro; nell'altra Paolo è seduto dinanzi al cavalletto e dipinge. Un anno e mezzo è trascorso: siamo nel giugno del 1859. Un idillio s'è intessuto nel carcere; mercè la compiacenza d'un carceriere servizievole e bonario. Brambilla, il pittore a potuto fare il ritratto alla sua figliuola e s'è invaghito di lei. Ora egli supplica che gli sia concessa una seduta ancora: il Brambilla fa il burbero, ma finalmente acconsente, e Giannina appare, e l'idillio ripiglia.

La comparsa del commissario Majocchi viene a interrompere il tubare dei due. Egli rimbrotta Brambilla; e poi si sfoga a scandagliare l'anima di Paolo. Vuol davvero sposare Giannina? Sappia che non c'è posto per lui in una onorata famiglia di poliziotti e di spie: egli stesso à sedotto e sposato la sorella della ragazza. Lascia i due giovani con questo amaro nel cuore.

Ma intanto, fra carcerieri e guardie, già si parla degli avvenimenti che avanzano. Nessuno crede alle notizie di vittoria che l'Austria à fatto spargere. Milano è ridata all'Italia. Si debbono liberare i prigionieri politici: il popolo rugge e percuote le porte. litici: il popolo rugge e percuote le porte. Il Majocchi vorrebbe far tirare sulla folla; ma il Brambilla vi si oppone: lo esorta a nascondersi chè il popolo vuole infatti sprigionare i carcerati politici; ma vuole anche vendicarsi di lui. E lo sbirro corre a rimpiattarsi fra grida di morte: mentre Paolo vorrebbe trascinare con sè Giannina, fuori dal carcere. Glielo impedisce Pietro: non è ora da donne questa; pensi al suo onore e alla patria.

Nel terzo episodio, siamo nel cortile del carcere: e vi troviamo Giannina, triste e sola. Poi nuovamente la sommossa: il popolo questa volta torna all'assalto, deciso ad avere nelle sue mani il Majocchi. Ma col popolo è venuto anche Paolo; veste da lanciere; torna dal campo. E Giannina lo supplica che egli salvi il miserabile, poichè è marito di sua sorella. Paolo si lascia commuovere; mette il suo corpo tra la folla e lo sbirro, esortando a non inveire contro un nemico inerme: è quasi sopraffatto un momento dal furore dei popolani, ma riesce infine a salvar la vita dell'indegno, trascinando con sè la folla al canto dell'inno di Mameli e allontanandola dalle feroci vendette.

Sette anni sono trascorsi nel quarto episodio. Giannina è morta. Paolo è segretario del Comitato che arruola i volontari per le schiere di Garibaldi. E' il 1866. Nuova guerra sta per scoppiare; nuova Italia è da redimere a libertà. — Che fa il nostro segretario — dicono i volontari — che non si vede? Prenda un altro il suo posto, e scriva i nostri nomi. Paolo appare; ma non per sedere a quel posto; bensì per scrivere egli stesso il suo nome. Pietro vorrebbe impedirlo ricordandogli quanto à già fatto per l'Italia; ma Paolo tutto darà alla Patria.

Per il dolore della sua donna morta, per l'amore della sua patria immortale, egli partirà ancora coi giovani. Andranno con Garibaldi sull'Alpe. In alto! In alto!

Una corrispondenza a *La Perseveranza*, così riferisce l'esito dell'opera:

La serata è riuscita una splendida, vibrante affermazione di italianità, alla quale l'opera d'arte à portato il suo validissimo concorso. Si commemorava ieri la terza ricorrenza dello sbarco dei valorosi bersaglieri e prima dello spettacolo il mutilato avvocato Luigi Giannini aveva eloquentemente rievocato quell'ora storica, sì da formarne un degno preludio all'opera. La rappresentazione era inoltre a favore del fondo mutualità della Società bersaglieri in congedo « Enrico Toti ».

In alto ebbe un felicissimo esito, dovuto all'atmosfera vibrante della serata, alla efficacia patriottica del soggetto, alla scorrevolezza della musica. Tutti gli atti sono stati applauditi. Oltre alle numerose chiamate avutesi a sipario calato, frequenti sono state le ovazion tributate ai singoli pezzi, durante lo svolgimento dell'azione.

Con quest'opera, la quinta in ordine di tempo che il Gallignani offre alle scene, il maestro à raggiunto un successo che era lecito attendere dalla sua musica scorrevole, dettata in perfetta armonia col soggetto e sostenuta dalla prevalente nota patriottica del tema. Il Gallignani, senza ricorrere a mezzi tecnici modernistici, ottiene effetti di indubbia efficacia che non possono non suscitare il consenso del pubblico.

Un cenno critico assai sommario abbiamo ne *L'Era nuova*, che si esprime così:

« Il lavoro è sceneggiato con arte, ma il verso è scialbo, spesso quasi infantile nell'uso di qualche espressione. Tuttavia esso regge perchè scenicamente ben condotto, e principalmente perchè sorretto e rafforzato dal commento musicale.

« Il maestro Gallignani con questo lavoro non à voluto certo creare un'opera di gran mole, nè à creduto di svolgere in essa alcuno dei moderni principi armonici o comunque di tecnica strumentale, tendenti allo sviluppo di una qualche nuova forma di arte. Egli à colorito ogni episodio con una musica fine, leggera, spontanea, preoccupandosi principalmente di sottolineare l'azione scenica con accompagnamenti orchestrali che non gravassero sulla tenue trama del dramma. Ne risulta così quasi una forma di commedia musicale, che specialmente nella parte importantissima assegnata ai cori, assume a volte una spiccata tinta di verismo.

« In questo lavoro del Gallignani, più che le singole figure del dramma che quasi mai acquistano speciale rilievo musicale, è il coro che predomina sulla scena.

« In esso, la voce del popolo canta la sua più grande passione, quella travolgente passione che gli è guida sicura verso la sospirata libertà. Nella seconda parte dell'atto terzo, (che rappresenta una fra le più riuscite pagine dell'opera), il grido del popolo vittorioso si innalza a potenza magnifica di forza e di colore. Così pure il corale interno dell'ultimo atto si impone per la squisita fattezza dell'armonizzazione gregoriana.

« Ma tutta la musica di *In alto!*, nel complesso è di buona fattura e rivela, attraverso uno stile forse un po' passato, la solida cultura e la tecnica dell'illustre direttore del Conservatorio di Milano. »

* * *

MILANO (*Teatro Dal Verme*, 4 *dicembre*).

LA FONTE GAIA

Leggenda lirica di G. DE CAZALES e R. SACCHETTI. Musica di G. DE CAZALES.

Esecutori: la Fumagalli-Riva (*Fiamma*) Ardelli (*Lanciotto*), Torti (*Il Castiglione*), Prosperoni (*Titta*), Friggi (*Buonagrazia*). Concertatore e direttore: Maestro Lucon.

La vicenda si svolge a Siena, e prende titolo dalla fontana che adorna il centro della mirabile piazza del Campo, curva come una conchiglia, sonora ogni anno delle grida festose dei corridori disputanti — come in antico — lo storico palio, bella come le belle cose di cui la Toscana è piena: la *fonte gaia*.

Questa fonte era un giorno dominata da una statua greca, la Vergine di Lisippo: ma il fanatismo del popolo aveva tolto il marmo pagano, e lo aveva sostituito con una statua della Madonna: di che pare che l'euritmia della fontana e della stessa piazza soffrissero alterazione.

Una notte, un gruppo di fiorentini, capeggiato da *Lanciotto Cavalcanti*, abbatte la statua cristiana e rimette al posto il marmo

di Lisippo. Lanciotto rischia, con questo suo atto audace, di risollevare in un episodio sanguinoso le già aspre contese tra Firenze e Siena: ma in fondo a questo suo culto per il classicismo, vi è in lui un amore più reale, per la figlioccia di messer Buonagrazia, il «maggior Sindaco delle acque», che porta l'ardente nome di *Fiamma*. La quale corrisponde in segreto all'amore di Lanciotto, mentre il tutore vorrebbe che accettasse la mano che le offre *Lorenzo di Castiglione*, capitano del popolo.

Ora, nel primo atto, Lorenzo che si aggira attorno alla piazza per vedere la fanciulla e parlarle, sorprende il gruppo dei fiorentini mentre innalzano la statua greca al posto di quella cristiana: e lo sorprende, ancora, mentre sta in dolci colloqui con Fiamma. Naturalmente pensa di vendicarsi sollevando il popolo contro i fiorentini, e quindi contro il fortunato rivale.

Nel secondo atto, Lorenzo, dal loggiato del palazzo di Buonagrazia, arringa il popolo e propone l'abbattimento del marmo pagano, che lacerato e spezzato dovrà esser sepolto in terra fiorentina. E mentre il popolo si solleva, Buonagrazia, contando che Lanciotto ormai si allontani da Siena per sfuggire al tumulto, promette senz'altro in isposa la figlioccia al Castiglione. Ma Lanciotto, sotto un travestimento, riesce a raggiungere Fiamma e a persuaderla a fuggire con lui.

Nell'atto terzo, i fuggitivi raggiungono il campo dove Carlo XIII è attendato in una sosta della sua spedizione verso Napoli. Quivi sono accolti dal capitano aiutante del re, che li ricovera nella propria tenda: ma vi sono anche, ospiti del re, due ambasciatori fiorentini Franco da Catignano e Guiscardo degli Alberti che, ragguagliati da Lanciotto, si adopreranno per difenderli. Gli ambasciatori s'incontrano col messo di Siena, e questi essendo Buonagrazia, implorano da lui il perdono per la figlia e il consenso per la sua unione con Lanciotto. Mentre si discorre di ciò, ecco Lorenzo ed i suoi, recanti la statua greca. Il maggior sindaco è perplesso: ma finalmente acconsente alla distruzione reclamata dal popolo, e Lorenza si getta furente sul bellissimo marmo e lo spezza. Ed ecco Boltraffio condurre a Buonagrazia Lanciotto e Fiamma, perchè li benedica. E Buonagrazia perdona.

L'atto si chiude con un inno di Lanciotto alla rinascita dell'arte: essa risorge dalle magiche forme ora spezzate» per il genio dei Brunelleschi, dei Ghiberti, dei Botticelli, dei Leonardi... «Primavera di genii or è l'Italia!»

Cronaca secca. Teatro quasi vuoto: alla fine del primo atto cinque chiamate, alle ultime tre delle quali partecipò l'autore: alla fine del secondo, un timido tentativo di applauso, prestamente sopraffatto e affogato nel silenzio: prima del terzo, un armigero venne ad avvertire che il tenore Ardelli, colto da improvvisa indisposizione, avrebbe «fatto del suo meglio, per non interrompere la rappresentazione».

All'intermezzo che precede il terz'atto, un bell'applauso: alla fine dell'opera molti fischi sopraffanno i battimani.

A mio giudizio, furono esagerati gli entusiasmi del primo atto, come fu eccessiva la bocciatura del terzo. L'opera di questo musicista non militante, di questo ingegnere assorto in ben diversi compiti di vita non è migliore, ma neanche peggiore di tante altre che affiorano, in questo periodo che angosciosamente attraversa l'arte lirica, dallo stagno della produzione. Un giorno o l'altro questo stagno si chiarificherà, diventerà una sorgente limpida e viva, e comincerà un nuovo periodo nella storia dell'arte. Questo è certo, perchè è nell'ordine storico delle cose: ma non sarà stata certamente *La fonte gaia* che avrà aiutato a chiarificare la situazione. E questo io dico, perchè il De Cazalès, nella prefazione-dedica che prepone al libretto, parla appunto di mettersi attraverso al cammino che oggi seguono, fuorviati, i nostri migliori ingegni, intenti a raffinare quasi sino all'esaurimento le costruzioni musicali, o a ricercare inquiete armonie o dissonanti successioni o tormentati ritmi, sommergendo le voci... E lamenta altresì, in quella prefazione il costume invalso di musicare drammi già completi di ogni espressione poetica e già consacrati dal teatro di prosa.

Egli dunque à cercato di ricondurci alla purezza delle nostre grandi tradizioni, e di fare sinceramente un'opera di intera ispirazione italiana. Dato questo programma un po' orgogliosetto, e dato che con *La fonte gaia* noi non facciamo nè un passo avanti nè uno indietro, ci sembrano eccessive le e-

saltazioni del primo atto, come ci paiono esagerati i fischi dell'ultimo.

La fonte gaia, nonostante la conclamata purezza di origini, si alimenta purtroppo anche di elementi stranieri: è evidente qua e là l'influenza wagneriana, e non mancano neppure i tormentati ritmi straussiani e le dissonanti successioni alla maniera francese. Ma l'opera non è sgradevole, e si ascolta con piacere perchè le influenze esteriori non sono artificiosamente dissimulate sotto maschere sonore, a studio alteratrici; e scorrono al nostro orecchio assieme alle nostrane con una certa ingenua sincerità che non rende antipatica l'opera.

Anche nostrane, le influenze esteriori: chè Mascagni e Puccini e Zandonai — specialmente il primo — ànno avuto la loro parte nella formazione dello spirito musicale del De Cazalès, in modo che assai spesso si rende palese.

Ora non basta, per fare un'opera d'intera ispirazione italiana, scriverlo in una prefazione ed inserire qua e là nella musica degli episodi classicheggianti, e magari a fondo liturgico, quando la marcia del corteo vi richiama ora al Venusberg, ora ad un'altra marcia di Mendelssohn: quando alla fine del primo atto e anche più innanzi ritroviamo analogie assai strette con certi — graziosissimi del resto — procedimenti, e di spunto melodico e di coloritura orchestrale, del nostro Pick-Mangiagalli: e quando le violinate care al Puccini di un tempo, e l'eccessivo modulare che diviene quasi esasperante nelle opere più recenti del Mascagni si mostrano tanto sovente nel corso di questa *commedia lirica*. Lasciamo dunque da parte i grandiosi intenti e chiamiamoli semplicemente intenzioni: le quali possono anche senza guaio rimanere intenzioni e non lastricare, per questa volta, le vie che conducono all'inferno.

Perchè, nonostante la sua slegatura — altro difetto che forse è dovuto all'avere il De Cazalès usufruito (e lo dice sincero nella stessa prefazione) dell'«ausilio» dei suoi amici più dotti «in materia di tecnica musicale» — quest'opera si ascolta volentieri. I suoi frammenti, se anche un filo rigorosamente logico non li unisce, sono gradevoli e gradevolmente armonizzati. La strumentazione è equilibrata, con una distribuzione dinamica piena di accorgimento e di dignità. La «cantata» di Fiamma alla fonte, sorretta da una liquida onomatopeia strumentale, è molto graziosa e liricamente efficace: l'«intermezzo» che schiude il terzo atto è stato applaudito perchè realmente è gradevole: le danze dei pastori e delle ninfe si ascoltano volentieri. Nulla in quest'opera vi stato applaudito perchè realmente è piace. l'accanimento di coloro che vollero stroncarla mi parve eccessivo ed è certamente ingiustificato.

* * *

BOLOGNA (*Teatro Comunale*, 10 *dicembre*).

LA LEGGENDA DI SAKUNTALA

Tre atti, parole e musica di FRANCO ALFANO.

Esecutori: la Concato (*Sakùntala*), la Mannarini (*Priyamvada*), la Pedroni (*Anusuya*), Piccaluga (*il Re*), Carmazzi (*Kanva*), Spada (*Durvasas*). Concertatore e direttore: Maestro Serafin.

La leggenda di Sakùntala è tratta dal «Riconoscimento di Sakùntala», capolavoro di Kalidasa, il più celebre poeta lirico e drammatico indiano, fiorito nel VI secolo della nostra éra, alla corte del gran Re e mecenate Vilkramaditya.

Ricchezza d'immagini e tenerezza di sentimenti sono le doti preclare del poeta e rifulgono in Sakùntala, su cui Goethe à scritto un epigramma famoso: «Vuoi comprendere con un sol nome i fiori di primavera e i frutti d'autunno, ciò che diletta e insieme commuove, ciò che piace e nutre la mente; vuoi riunire in un nome bellezza di cielo e di terra? Io ti dico Sakùntala, e tutto è detto».

Dal dramma originale in 7 atti il maestro Franco Alfano à desunti, con opportuna semplificazione degli elementi soprannaturali, i 3 atti dell'attuale libretto.

Un re andando a caccia giunge in un eremo lontano. Vi conosce una bellissima fanciulla, ne apprende i nobili natali, e la sposo con rito segreto, donandole un ricco anello. Ma perchè uomo di facili impulsi, e perchè su la fanciulla si aggrava la maledizione di un asceta iracondo, verso cui essa manca ai doveri spirituali, il re, tornato alla reggia, la dimentica. La fanciulla, prossima ad esser madre, è inviata alla reggia dal padre adottivo, capo dell'eremo. Ma non ri-

conosciuta, perchè l'anello donato dal re le scivolò, intanto che faceva il bagno, nel fiume, si ritrae sdegnata.

L'anello è ritrovato da un povero pescatore: e mostrandolo al re, subito ravvisa in esso il ricordo dell'amata. In preda al più vivo rimorso e alla più ardente speranza, la fa ricercare da per tutto. Invano. La fanciulla è scomparsa assunta in una nube di fuoco, lasciando avvolto nei veli nuziali l'Erede atteso, il Capo designato della più grande stirpe del mondo.

Innanzi alla apparizione miracolosa dell'Infante-eroe, il padre e il popolo tutto si prostrano in adorazione, mentre la mistica voce della madre che perdona e benedice risuona dolcissima nell'animo del re.

Questa leggenda, del più puro ciclo ariano, conserva ancora attraverso i secoli tutta la freschezza della sua poesia; perchè il mistero divino di una nascita miracolosa — quale doveva essere per la fantasia di un Aedo l'inizio di una grande razza, la nostra — si svolge dagli elementi più naturali delle passioni umane: cioè l'ineluttabile amore di due giovinezze, e il sacrificio della madre, che s'immola per la vita e il trionfo del figlio.

I tre atti sono tagliati con giusta misura e disegnati con molta nitidezza, e dalla prima all'ultima battuta vi è espressa tutta l'anima del musicista.

Il compilatore degli Annali non avendo assistito alla rappresentazione dell'opera di Franco Alfano, crede di compiere il suo dovere di cronista riassumendo due degli articoli critici che meglio sembrano penetrare l'essenza di questa *Sakùntala*.

Nel «Resto del Carlino», F. B. Pratella scrive:

La musica di *Sakùntala* non à motivi conduttori di wagneriana memoria, nè svolgimenti sinfonici di tradizione classico-romantica. Essa è tutta intessuta di *motivi stati d'animo*, e, cioè, di motivi esprimenti le successive emozioni del musicista compositore di fronte al momento od alla situazione particolare del dramma: emozioni, che per il tramite della espressione musicale, debbono poi essere ed, in realtà sono risentite dall'anima collettiva del pubblico, di cui quella dell'artista creatore è l'esponente.

Tali motivi stati d'animo se pure si svolgono ampiamente in maniera sinfonica, si attengono tuttavia ad un sistema molto differente dal consueto: notevole aspetto questo e caratteristico dell'arte dell'Alfano.

Il motivo nell'Alfano è un complesso di elementi melodici e ritmici, ciascuno dei quali possiede qualità germinative ed evolutive. Esso si presenta alle volte con un solo de' suoi elementi ritmici o melodici — spesso il più elementare — o pure con due o più di detti elementi o pure nel suo complesso integrale. Ciascun elemento del motivo stato d'anima germina a sua volta per allitterazione e per deformazione nuovi, svariati ed infiniti aspetti del suddetto motivo stato d'animo; venendosi così a costituire una trama liberamente ordita di espressioni melodiche e di forme ritmiche di effetto e valore svariati, ma tutte legate fra di loro da un unico istinto evolutivo, risiedente nel motivo stato d'anima iniziale. E il motivo ed i suoi elementi non solo si modificano nel loro ritmo, ma inoltre, mantenendo il ritmo primo, si modificano invece melodicamente. Sebbene non si incontrino motivi conduttori sistematici, tuttavia i motivi stati d'anima si fanno risentire costanti ed in certi momenti essenziali del dramma; ma sempre modificati e combinati polifonicamente con altri elementi, per il loro solo valore espressivo e non programmatico: eco spirituale, sangue pieno di germi istintivi, che nutre generosamente lo stile originale di questa musica; stile, che è come una carne sana e soda, rivestente un bello e magnifico organismo vivo e giovane.

I motivi stati d'anima di *Sakùntala* si possono dividere a loro volta in tre grandi gruppi espressivi:

1.° *Ascesi* - L'Eremo, il Bosco sacro, gli Asceti, Kanva loro capo e Sakùntala dopo aver lasciato la terra, ecc....

2.° *Passione d'Amore* - Amori del Re e di Sakùntala, passione di Sakùntala, tormento ed esaltazione del Re; danza dell'*Ape* e coro conseguente, ecc....

3.° *Giovinezza e Innocenza* - Sakùntala e le compagne tra i fiori, in lotta con l'ape ed al cospetto dell'ospite ignoto; mattina primavera, voci della foresta, ecc....

I motivi di ogni singolo gruppo sono legati fra di loro da affinità ritmiche e melodiche, che nell'unità di espressione generica, data dallo stato d'anima ispiratore si dimostrano tutti fra di loro apparentati. Altra notevole e personale qualità della musi-

ca di *Sakùntala* si rileva nell'efficacissima e felice maniera di trattare il canto nelle voci umane.

In quest'opera, tutta la parte vocale vive e vibra di una vita drammatica originale, indipendente dalle voci dell'orchestra, intensa e posta sempre in primo piano. Non il canto è schiavo della parola; ma la parola stessa, libera nel suo ritmo particolare, si adagia nell'onda del canto, il quale segue, rinvigorisce, illumina e sublima il discorso, nella sua linea evolutiva di emozione drammatica, dalla dolce e piana melodia prosastica al volo lirico, appassionato, culminante nel melisma.

A completamento del quadro si aggiungano: un'armonizzazione varia, elegante ed ardita senza trascendenze ed una polifonia istrumentale ricca, vivace, colorita e gustosa, dove le infinite sonorità e combinazioni dell'orchestra rivelano ad ogni passo la fervida potenza imaginativa e la sicurezza magistrale della mano del musicista compositore e dove anche le voci del coro in certi momenti sono adoperate, con geniale ed efficace intuizione, per il loro esclusivo valore di timbro sonoro, in combinazione con gli altri timbri dell'orchestra. »

E qui il Pratella si addentra in un esame analitico interessantissimo, ma non adatto alla nostra pubblicazione.

Giacomo Orefice, inviato da « Il Secolo », osserva fra altro: « Tralasciando ogni altra indagine preliminare, il carattere senza dubbio originalissimo e modernista di quest'opera ci impone di tentare di classificarla il più esattamente possibile, prima ancora di giudicarla nei suoi risultati.

Sotto questo aspetto, si può dire che « La leggenda di Sakùntala » sia il primo saggio, degno di un sincero interesse — dopo il tentativo precedente della « Ombra di Don Giovanni » di Alfano stesso — di assimilazione dei concetti e degli elementi del dramma musicale straniero nell'opera italiana. L'eduzione di Alfano compiutasi in Germania e in Francia, e il suo lungo soggiorno in ambienti saturi di una musicalità rinascente con caratteri affatto speciali, ma recanti tuttavia molti segni apparenti di universalità, spiegano sufficientemente il fenomeno. Strauss, Debussy, Moussorgski, per concretare l'idea dei nomi più noti e rappresentativi, e senza l'intenzione di attribuire ai ricalchi diretti di questi autori — di cui pure vi sono tracce nello spartito — un peso eccessivo. Di suo, Alfano vi mette la foga del temperamento napoletano, che si manifesta specialmente nel canto. « La leggenda di Sakùntala » è, infatti, pervasa tutta da una grande anima di canto. E il canto domina anche sovranamente l'orchestra. (Forse perciò, appunto, è obbligato talora a forzare la propria espressione). Ma questo non basta — sia lecito di affermarlo a noi che non siamo certamente sospetti di nazionalismo ad oltranza — per mantenere all'opera un carattere di italianità.

Ben inteso, non è questione di melodia; della vecchia e sfruttata o e ormai sorpassata pretesa che l'opera italiana sia condannata perpetuamente a cantare alla maniera... di chi, non è neppur detto. D'altronde, come abbiamo già rilevato, « La leggenda di Sakùntala » non è scarsa di melodia, intesa questa parola nel suo più largo e vero significato. Ma, la chiarezza, e, più che la semplicità dei mezzi, la quale sarebbe ormai incompatibile collo stato attuale dell'evoluzione musicale — la loro scelta, il loro coordinamento, l'equilibrio, sono pretti caratteri di italianità, che in « Sakùntala » ancora non si riscontrano.

E in questa critica aprioristica si può coinvolgere quella di ogni altro difetto congenito dell'opera. Perchè — almeno per il nostro sentimento italiano — tutti i novatori stranieri sono difettosi. (Lo stesso Moussorgski, pur nella sua terribile e disadorna forza di suggestione). Anche Alfano possiede, da gran signore, tutti i mezzi più progrediti dell'espressione musicale. Dell'armonia non vi è problema, si può dire, il più complesso, che in questa « Leggenda di Sakùntala » egli non abbia posto e risolto. Il ritmo vi si afferma vigorosamente, in un suo mirabile organismo di vita, capace di piegarsi docile ad ogni sensibilità del compositore. L'orchestra, questa grande anima in cui si fondono mille anime sonore, vi è penetrata in tutti i suoi misteri, costretta a parlare ogni suo linguaggio con tutte le sue voci più recondite, rivelata in ogni sua possibilità intensiva.

Ma di questa ricchezza magnifica — appunto come, in un senso o nell'altro, i novatori stranieri — anche Alfano abusa più che usarne, ne fa getto a profusione, ne fa

sperpero senza misura. In lui, perciò l'impiego dei mezzi diventa spesso pletora, l'espressione parossismo. Ne consegue, necessariamente, la mancanza di varietà nei mezzi, di una differenziazione sensibile nelle facoltà espressive. Superata la prima impressione di meraviglia per questo sfarzo accecante di luce e di colori, si cercano ansiosamente le fresche oasi dal verde morbido e dalle quiete penombre. E, uscendo ebbri, più che inebbriati, dalla smagliante atmosfera di suoni del primo atto, ci si rifugia come snervati nelle prime scene del secondo, dove finalmente l'estro infrenato del musicista si acqueta e si conchiude in forme di una trasparenza semplice e pura.

D'altronde, prescindendo anche dal *modo di sentire* proprio di Alfano, e da suoi rapporti discutibili con le ragioni necessarie dell'italianità, è da chiedersi se questo *modo* fosse il più confacente ad esprimere musicalmente la poesia del dramma indiano, che forma il soggetto della « Leggenda di Sakuntala ». Poesia che, a giudicarne anche dalla veste che, con felicissimo intuito del resto, Alfano le ha data nel suo libretto, è tutta compresa di un sentimento intimo, raccolto, pudico, religioso, spirante immagini di una semplicità primitiva, di una leggerezza diafana, evanescente, che rifugge quasi dal concretarsi nella realtà della parola.

Ora, a rimanere nei modernisti — da Wagner in poi — l'amore di Isotta non è, nè poteva essere, quello di Melisanda o di Salomè. La forza dell'espressione musicale di Wagner, di Debussy o di Strauss consiste appunto nella sua virtù specifica di adattamento al contenuto poetico che l'à ispirata. A' l'amore di Sakùntala, nell'espressione musicale di Alfano, una pari virtù? »

E più avanti: « Alfano si eleva in questa *Leggenda di Sakùntala* alla dignità della ricerca musicale pura e disinteressata. Non vi è infatti, nell'opera, un solo momento in cui egli si conceda alle cosiddette necessità teatrali pur riuscendo a fare del teatro; e la stessa esuberanza di mezzi, e, quindi di effetti, che abbiamo constatato più sopra, è certo il portato di un inconsapevole bisogno di sentire, piuttosto che di un deliberato proposito di agire. Della ricchezza della tecnica anche, abbiamo già detto: ed è questo un altro segno della superiorità di Alfano, che deve essere ammirato indipendentemente dalle forme concrete, che si determinano nella sua opera. Vi è, infine in questa *Leggenda di Sakùntala* un senso spiccato di drammaticità, che conferisce alla musica di Alfano, eminentemente sinfonica, una sua propria vitalità teatrale nel senso meno abusato di questa parola. »

Il maestro Orefice conclude:

« Sui caratteri generali di questa *Leggenda di Sakùntala* si discuterà appassionatamente dai più competenti e, in modo particolare, sui suoi caratteri etnici. Qualunque opinione si possa avere in proposito, è certo però che è attraverso lavori come questo di Alfano, piuttosto che attraverso quelli di altri autori che vantano il privilegio della italianità, che l'opera italiana potrà riacquistare la coscienza di se stessa e il suo prestigio nel mondo. »

Montecarlo (Teatro del Casino, 15 dicembre).

* * *

MONTECARLO (*Teatro del Casino*, 15 *dicembre*).

LA TENTAZIONE DI S. ANTONIO

Un prologo e due episodi (da Flaubert), musica di VINCENZO DAVICO.

Esecutori: la Sandra (*Regina di Saba e la Lussuria*), la Orsoni (*la Morte*), Ceresoli (*Sant'Antonio*). Direttore e concertatore: Maestro L. Jèhin.

L'opera del torinese maestro Vincenzo Davico è ispirata dal lavoro di Gustavo Flaubert, di cui in questi stessi giorni si celebrò il centenario.

Il prologo si svolge nella Tebaide sulla vetta di una montagna in faccia al sole occiduo. Sant'Antonio dalla maestosa barba, dai capelli lunghissimi, avvolto in una rozza pelle, monologa sul suo stato, e rievoca visioni di donne seducenti. E il ricordo si rivolge specialmente ad Ammonaria. Ma egli non vuol pensarvi più e cerca di rigettar le peccaminose tentazioni. Invano alle visioni si aggiungono le voci allettatrici. Crede infine che la torcia col suo gioco di luce, sia la complice dei tormenti voluttuosi. La spegne ed è avvolto nell'oscurità protettrice. Seguono così i due episodi.

Nel primo la scena si popola di un gran corteo imperiale. E' la Regina di Saba che lo lusinga, dicendogli di essere accesa d

lui per proporgli il suo amore e offrirgli tutte le sue ricchezze. Antonio non le risponde dapprima, è sordo alle proteste di tenerezza, poi la ricaccia disdegnandola, ed ella si allontana piangendo mentre davanti agli occhi dell'eremita tutto il fastoso corteo si svolge nella sua pittoresca magnificenza.

Il secondo episodio si apre all'alba e Antonio si risveglia coricato sull'orlo di un precipizio. Tenta invano di alzarsi, si sente stanco e oppresso. Ancora una volta i tormenti d'amore io assalgono, lo occupano tutto. Sembra che la preghiera a cui egli ricorre per sottrarsi alle malie misteriose, non sgorghi sincera dal suo labbro, non venga dall'intimo del suo cuore. E infatti pensa ancora ad Ammonaria e rievoca le grazie seducenti e irresistibili della persona già amata. Ma egli lotta sempre contro la tentazione e per liberarsene vorrebbe precipitarsi nell'abisso per sopprimersi e finirla una buona volta con le lusinghe della carne. Una vecchia donna — nuovo fantasma — lo incita a questo estremo proposito. Un secondo fantasma, una giovane bionda e seducente, ritorna invece all'assalto per tirarlo nel laccio dell'amore. Antonio resiste all'una e all'altra, e mentre tenta di sottrarsi al loro contatto, si apre a ciascuna di esse il mantello che le avvolgeva: la vecchia, è lo scheletro della Morte: la giovane è la Lussuria. Antonio ascolta il loro dibattito rapido e vivace, poi fa il segno della croce e le due visioni si dileguano. Il giorno si avanza, le nubi d'oro si squarciano ed all'interno appare fulgidissima la faccia di Gesù Cristo, Antonio à vinto, e si rimette a pregare.

L'opera di Vincenzo Davico — autore già noto al pubblico di Montecarlo e al mondo musicale per alcuni poemi sinfonici, per tre *Suites* orchestrali e per l'opera *La Dogaressa*, di cui fu cenno nel precedente volume degli *Annali* — è complessa e profonda. Essa à avuto dal pubblico cosmopolita del principato un'accoglienza fervida e lusinghiera. La concertazione di Leone Jéhin è apparsa accuratissima: il direttore à penetrato fino alle viscere più intime le intenzioni dell'autore, le quali si ricollegano a concetti d'arte assolutamente superiore: e l'esecuzione da parte dell'intelligente protagonista (il baritono Ceresoli) della signora Sandra e della signorina Orsoni, è sembrata perfetta; sicchè il successo è stato vivissimo.

Sono stati particolarmente gustati i punti salienti della partitura e cioè: il finale del prologo con il genialissimo effetto corale della voce allettatrice; il corteo della Regina di Saba scintillante di colore, imponente di sonorità: tutto il monologo della seduzione che fu efficacemente cantato dalla Sandra; la chiusura di questo episodio con la ripetizione del corteo iniziale.

E ancora: il dialogo fra la Lussuria e la Morte ove si alternano gli effetti più suggestivi delle audacie armoniche con i languori della melodia calda, voluttuosa e insinuante; il grandioso finale, con lo scoppio di sonorità trionfali unitamente all'esaltazione del coro che inneggia col *magnificat*, e l'*osanna*.

* * *

Può darsi che, nonostante la cura posta a raccogliere queste *novità* liriche, taluna ne sia sfuggita. In tal caso, ripareremo all'omissione nel prossimo volume.

G. M. CIAMPELLI.



Le stagioni liriche in Italia

(dal carnevale 1920 a tutto l'ottobre 1921)

ADRIA. — Politeama (Carnevale): *Ballo in maschera* (Artisti: Corominas, Pizzati, Castellani, Auchner, Astolfi, Ghermigni. Dir.: Cheli).

ALESSANDRIA. — Teatro del Popolo (Carnevale): *Rigoletto* (Art.: Surinach, Vogliotti, Zagaroli. Dir.: Torri); *Pescatori di Perle* (Art.: Guglielminetti, Patruno, Tavanti, Preve. Dir.: Mucci). — Teatro Alhambra (Autunno): *Carmen* (Art.: Monticone, Stara, Bolis, Gubiani); *Gioconda* (Art.: Pucci, Monticone, Fambri, Del Ry, Gubiani); *Barbiere* (Art.: Ravenna, Paganelli (Figaro (?), Poggi. Dir.: Francini).

ANCONA. — Teatro Vittorio Emanuele (Carnevale): *Tosca* (Art.: Baldassare T., Salanti, Pellegrini, Marucci); *Lohengrin* (Art.: Lattuada, Fuini, Cristalli, Pellegrini, Marucci); *Butterfly* (Art.: Baldassare T., Falnetti, Pierelli, Lussardi. Dir.: Ghione). — Teatro Goldoni: *Trovatore* (Art.: Melingoni, Balzani, Gaviria, Santi-Giorgi. Dir.: Antonini). — Teatro delle Muse (Autunno): *Mosè* (Art.: Turchetti A. M., Grossmann, Dolci, Scafa, N. de Angelis); *Norma* (Art.: Mazzoleni, Ferlunga T., Balli, Walter. Dir.: Mascheroni).

AQUILA. — Teatro Comunale (Autunno): *Mefistofele* (Art.: Zamboni, Salvaneschi, De Angelis); *Traviata* (Art.: Garavelli, Chiappini, Almodovar. Dir.: Gualandi-Gamberini).

AREZZO. — Teatro Petrarca (Carnevale): *Butterfly* (Art.: Pavoni, Romagnoli, D'Arles); *Ballo in maschera* (Art.: Aicardi, Coltelli, Ordegnes, Sabell'co. Dir.: Tassoni).

ASOLA. — Teatro Sociale (Primavera): *Fedora* (Art.: Rossi, Santoro, Borelli, Lunardi, Azzimonti. Dir.: Gualandi-Gamberini). — Teatro Picenardi (Estate). *Barbiere* (Art.: Mazzoli, Castronuovo, Morselli, Fumagalli. Dir. Ramella).

ASCOLI PICENO. — Teatro Ventidio Basso (Primavera): *Mefistofele* (Art.: Scacciati, Galardi, Avilli, Marini, De Angelis. Dir.: Zanella).

ASTI. — Politeama Nazionale (Primavera): *Lucia di Lammermoor* (Art.: Dirgis, De Bernardi, Secci Corsi, Del Chiaro. Dir.: Giori); (Autunno): *Barbiere* (Art.: Di Bitonto, Genzardi, Benedetti, Sesona, Cesari. Dir.: Rambaldi).

BAGNACAVALLO. — Teatro (?) (Autunno): *Carmen* (Art.: Labowska, Saludas, Montanelli. Dir.: La Rotella).

BARI. — Teatro Petruzzelli (Carnevale-Quaresima): *Otello* (Art.: Lauro, Agozzino, Toscani, Maugeri, Lanzini, Rama); *Lucia di Lammermoor* (Art.: De Hidalgo (poi Ersanilli), Tafuro, Maugeri); *Don Carlos* (Art.: Turchetti O., Agozzino, Corbetta, Viglione B., De Lanskoy); *Forza del destino* (Art.: Lombardi, Minghini, Corbetta, Parigi, De Lanskoy, Schlatter); *Lorenza* (Art.: Lauro, Tafuro, Maugeri, Mattioli); *Forza del destino* (Art.: Turchetti O., Agozzino, Corbetta, Poig, De Lanskoy. Dir.: Mascheroni). — Teatro Piccinni (Primavera): *Tosca* (Art.: Abry, Lois, Almodovar); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Tumbarello, Bergamini, Auaf Rossi, Julio, Vincenzi. Dir.: Messina). — Teatro Margherita: *Traviata* (Art.: Graziano, Bini, Laffi); *Trovatore* (Art.: Bortolomasi, Centonze, Peyra Scamozzi); *Favorita* (Art.: Algozino, Bini, Laffi, Cesari); *Ballo in maschera* (Art. Bortolomasi, Dall'Acqua, Algozino, Scamuzzi, Cesari, Lyon); *Rigoletto* (Art.: Graziani Bini, Scamuzzi. Dir.: Soriente).

BIELLA. — Teatro Sociale (Estate): *M. Butterfly* (Art.: Landau, Celesia, Novelli. Dir.: Molaioli).

BERGAMO. — Teatro Sociale (Carnevale):

Bohème (Art.: Stehle-Dal Verme, Santoro, Volpi, Sartori, Vittori, Paterna, Mariani); *Aida* (Art.: Solari Francisca, Galli, Del Credo, Urbano, Paterna, Vittori); *Don Pasquale* (Art.: Stehle Dal Verme, Volpi, Sartori, Paterna. Dir.: Gualandi Gamberini). — (Maggio): *Tournée* con *I quattro rusteghi* (Art.: Solari (S. F.), Sassone, Fabbri, Marchini, Azzolini, Dominici, Bossi, Cilla, Casinetti, Niccolicchia. Dir.: Fabbroni).

BOLOGNA. — Teatro Comunale (Carnevale): *Dejanice* (Art.: Concato, Bardelli, Piccaluga, Franci, Donaggio); *Rigoletto* (Art.: Dalmonte (T.), Lauri-Volpi, Bione, Donaggio); *Iris* (Art.: Dalla Rizza, poi Scacciati, Capuzzo, Stabile, Donaggio); *Nemici* (novità) (Art.: Carena, Minghetti, Da Ferrara, Donaggio); *Aida* (Art.: Carena, Casazza, Voltolini, Bione, Donaggio); *Andrea Chénier* (Art.: Scacciati, Pertile, Stabile, Donaggio); *Manon Lescaut* (Art.: Caracciolo, Pertile, Badini, Baracchi. Dir.: Bavagnoli Guarnieri). — (Autunno): *Trittico* (Art.: «Tabarro», Carena, Grassi, Franci, «Suor Angelica», Carena, Casazza, «Gianni Schicchi», Bardelli, Ciniselli, Montesanto); *Cenerentola* (Art.: Supervia, Ferrari, Pedroni, Ciniselli, Badini, Azzolini); *Loreley* (Art.: Campina, Bardelli, Merli, Sarobe. Dir.: Serafin); *Carmen* (Art.: Supervia, Bardelli, Fleta, Franci); *La leggenda di Sâkuntala* (Art.: Concato, Mannarini, Pedroni, Piccaluga, Carmassi, Spada. Dir.: Serafin). — Teatro (?) (Aprile): *Tournée* con *I quattro rusteghi*, vedi Bergamo. — Teatro Apollo (Luglio): *Tournée* con *Il barbiere di Siviglia* (Art.: Soster-Sassone, Gualtieri, Ghilardini, Manfrini, Bordogni. Dir.: Antonini).

BORGO SAN DONNINO. — Teatro Sociale (Agosto): *Tournée* del *Barbiere* (vedi Bologna).

BRESCIA. — Teatro Grande (Carnevale): *La dannazione di Faust* (Art.: Bergamasco, Barra, Nani, Rossi); *La Traviata* (Art.: Marmora, Tumminello, Guicciardi); *La Gioconda* (Art.: Poli-Randacio, Bergamasco, Cecchetti, Rotondi, Guicciardi); *Il segreto di Susanna*, *Cavalleria rusticana* (Art.: Perugino, Manna, Cecchetti, Mandrini, Grassi, Novelli. Dir.: Binetti). — (Autunno): *Rigoletto* (Art.: Borghi Zerni, Lauri Volpi, Angelopulo). — Teatro Sociale (Giugno): *Tournée* con *Il Barbiere* (vedi Bologna). — (Autunno): *Barbiere*, *Tutti in maschera*, *Elisir d'amore* (Art.: Stehle Dal Verme, Genzardi, Paterna, Borrone. Dir.: A. Vitale); *Pagliacci* (Artisti: Sabbatini, Bottaro Morellato, Weinborg, Gilardi); *Cavalleria rusticana* (Art.: Baldi Veltri, Masucci, Amadei, Patruno, Pignataro); *Trovatore* (Art.: Frugoli, Masucci, Corbetta, Morellato); *Aida* (Art.: Petrella, Casazza, Abrate, Morellato, Borin); *Lo zingaro cieco* (Art.: Giovannelli, Fella, Masucci, Bottaro, Morellato. Dir.: Dall'Acqua).

BRONI. — Teatro (?): *La Traviata* (Art.: Cavalleri, Bellotti, Del Chiaro. Dir.: Fratti).

BUSSETO. — Teatro (?): *Cavalleria rusticana* (Art.: Campolonghi, D'Arles); *Pagliacci* (Art.: Ambrosini, Bisagni, Grandini. Direttore ?).

CAGLIARI. — Teatro Politeama (Carnevale-Quaresima): *Manon* (Art.: Dulac, Pasquini Fabbri, Parmeggiani); *Aida* (Art.: Solari (F), Del Monte (A), Del Credo, Urbano, Vittori); *Traviata* (Art.: Graziani, Volpi, Urbani); *Butterfly* (Art.: Solari (F), Fezzati, Capuzzo, Parmeggiani); *Andrea Chénier* (Artisti: Solari (F), Rizzetti, Pasquini-Fabbri, Urbano. Dir.: Pitzianti).

CARRARA. — Politeama Verdi (Primavera): *Carmen* (Art.: Lahoska, Perugino, Merli, Boeuf); *Bohéme* (Art.: Perugino, Mion, Bergamaschi, Boeuf, Ferretti, Lenzi); *Ernani* (Art.: (?), Abrate, Bione, Carmassi); *Andrea Chénier* (Art.: Turriglia, Abrate, Bione, Carmassi. Dir.: Alvisi). — (Autunno): *Faust* (Artisti: De Angelis, Pasquetto, Vanelli, Manfrieri. Dir. Alvisi).

CARPI. — Teatro Comunale (Estate): *La Gioconda* (Art.: Lebrun, Arangi, Cecchetti, Giovannoni, Inghilleri, Toledo. Dir.: Capuana).

CASALE MONFERRATO. — Politeama (Autunno): *Ernani* (Art.: Mattinzoli, Romagno, Caronna, Sabellico. Dir.: Marino).

CASTELLAMARE DI STABIA. — Teatro (?) (Autunno): *Trovatore*, *Ballo in maschera* (Art.: Gagliardi, Olivieri, Artino, Maero. Dir.: Casizzano).

CATANIA. — Teatro Bellini (Primavera): *Fedora* (Art.: Toschi, Santoro, Pertile, Togliani); *Sansone e Dalila* (Art.: Zinetti, Famadas, Togliani); *Rigoletto* (Art.: Dal Monte (T), Nadal, Grandini); *Carmen* (Art.: Zinetti, Pertile, Togliani); *Pescatori di perle* (Art.: Dal Monte (T), Nadal, Tavanti); *Sonnambula* (Art.: Dal Monte (T), Nadal, Nastasi. Dir.: Paolantonio).

CESENA. — Teatro Comunale (Primavera): *Bohême* (Art.: Spani, Bellucci, Pintucci, Piazza, Autori. Dir.: Sturani). — (Autunno): *Barbiere di Siviglia* (Art.: Capsir, Gualtieri, Pacini, Manfrini, Thos. Dir.: Mascheroni).

CHIARAVALLE. — Teatro (?) (Primavera): *Favorita, Rigoletto* (Art.: D'Alessandro, Ferrer, Pavanelli, Vinci. Dir.: Soriente).

CHIOGGIA. — Teatro Garibaldi (Primavera): *Rigoletto* (Art.: Boassi, Palanti, Auchner. Dir.: Boni). — (Estate): *Trovatore* (Artisti: Randi-Locatelli, Fassio, Bari, Torti, Di Giulio. Dir.: Alfonso Vitali).

CIVITAVECCHIA. — Teatro Traiano (Quaresima): *Lucia di Lammermoor* (Art.: De' Veroli. Boracelli, Dadò. Dir.: Galli).

COMO. — Teatro Sociale (Carnevale): *Lohengrin* (Art.: Conti, Alasia, Pintucci, Marcolini, Carozzi); *Forza del destino* (Art.: Conti, Rota, Schenone, Marcolini, Carozzi. Dirett.: Tansini); *Platèa*, di Rameau, esecuzione curata da G. Orefice. (Art.: Conti, Seleszka, la Alasia, la Bardone, Giraldoni, Carozzi. Dir.: Failoni). — Politeama (Autunno): *Butterfly* (Art.: Milani, Villa, Emiliani); *Barbiere* (Art.: Alessandrini. Genzardi, Emiliani, Balzan, Bordogni. Dir.: Sebastiani).

CONEGLIANO. — Teatro Sociale (Quaresima): *Fedora* (Art.: Cavalleri, Alzati, Pezzuti, Castellaneta, Gualtieri). — (Autunno): *Andrea Chénier* (Art.: Bagnasco, Corbetta, Anaf. Rossi. Dir.: Mucci).

CORREGGIO. — Teatro Comunale (Autunno): *Bohème* (Art.: Perugino, Galassi, Tincani, Matteucci, Murucci, Borione. Dir.: Capuana).

COTIGNOLA. — Teatro (?) (Primavera): *Werther* (Art.: Magliulo, Govoni, D'Arles, Carnevali. Dir.: Del Campo).

CREMA. — Teatro Municipale (Primavera): (?) (Art.: Bedeschi, Vanni Knering. Gaviria, Torti, Raimondo. Dir.: Anselmi).

CREMONA. — Teatro Ponchielli (Carnevale: *Lohengrin* (Art.: Laganà (poi De Zorzi), Ponzano, Perea (poi Liedelmann), Zani, Luppi); *Lodoletta* (Art.: Baldi-Veltri, Govoni, Zani); *Fanciulla del West* (Art.: Crestani, Caceffo, Morellato); *Il figliuol prodigo* (Art.: Milanesi, Lampaggi, Bottaro, Morellato, Luppi. Dir.: Fratini). — Teatro Politeama (Primavera); *Rigoletto* (Art.: Clasenti, Chiappini, Morellato). — (Estate): *Cavalleria rusticana* (Art.: Toschi, Mannarini, Garutti, D'Arles); *Pagliacci* (Art.: Gargiulo, Tocatian, Guicciardi); *Bohême* (Art.: De Voltri, Giana, Bergamaschi, Santolini, Carozzi. Dir.: Capuana). — Teatro (?) (Estate): *Barbiere di Siviglia*, (on la *Tournée* Antonini, vedi Bologna).

EMPOLI. — Teatro Salvini (Carnevale): *Werther* (Art.: Bonetti, Scaramella, Abela, Secci-Corsi, Balzan); *Fanciulla del West* (Artisti: Renzetti, Trentini, Tavanti. Dir.: Zeetti). — (Autunno): *Tosca* (Art.: Amerighi, Franci, Romboli. Dir. Zuccani). — Teatro Excelsior: *Trovatore* (Art.: Schenoni, Cristoff Giovannoni. De Marchi. Dir.: Gallo).

FABRIANO. — Teatro Gentile (?): *Wally* (Art.: Pavoni, Santoro, Dalumi, Piazza).

FAENZA. — Teatro Masini (Carnevale): *Iris* (Art.: De Giovanni, Rotondi, Tegani, Vannuccini. Dir.: Mascagni). — Teatro Comunale): *Barbiere di Siviglia* (Art.: Surinach, Tedeschi, Ghirardi, Carnevali, Ceccarelli); *Bohême* (Art.: Pavoni, Donatello. Paglieroni, Matteucci, Ceccarelli); *Wally* (Art.: Pavoni, Paglierani, Matteucci); *Manon* (di Massenet (Art.: Giordano, Carpi, Ghirardini, Carnevali. Dir.: Del Campo). — (Primavera): *La forza del destino* (Art.: Tavares, Rota, Giovannoni, Guicciardi, Girardi, Righetti. Dir. (?).

FANO. — Teatro della Fortuna (Quaresima); *Rigoletto, Favorita* (Art.: Giannini, Pierelli. Bartolini, Mosca. Dir.: Marini). — (Estate): *Tosca* (Art.: Baldassare T., Papetto, Bonini. Dir.: Bondi).

FERRARA. — Teatro (?) (Carnevale): *Rigoletto* (Art.: Rossi, Giorgini Franci. Dir.: Paolantonio). — Teatro Verdi (Carnevale-Quaresima); *Fanciulla del West* (Art.: Quaiatti, Tommasini, Baratto); *Rigoletto* (Art.: Ross, Lauri-Volpi, Piazza); *La Calabrese* (novità di R. Poli), (Art.: Aicardi, Marchesi, Stabile, Becucci. Dir.: Lucon). — (Aprile): *I quattro rusteghi* (*Tournée* Fabbroni-V. Bergamo).

FINALE EMILIA. — Teatro Sociale (Autunno): *La Gioconda* (Art.: Brighi, Arangi-Lombardi, Krismer, Inghilleri. Dir.: Capuana).

FIORENZUOLA D'ARDA. — Teatro (?): *Norma* (Art.: Toninello, Pezzati, Garnerio, Fumagalli. Dir.: Marcantonio).

FIRENZE. — Teatro Pergola (Quaresima): *Traviata* (Art.: Marmora, Rotondi, Sarobe); *A. Chénier* (Art.: Barla-Ricci, Pertile, Baratto); *Tosca* (Art.: Quaiatti, Grassi, Nani);

Lohengrin (Art.: Bardelli, Ponzano, Cristalli, Walter); *Butterfly* (Art.: Cervi-Caroli, Re, Cavallini. Dir.: Del Cupolo); *Sonnambula* (Art.: Gherardi, Eliseo, Fossati. Dir.: Antonini). — Teatro Alhambra (Estate): *Aida* (Art. Carena, Capuana, Pertile, Noto, Righetti. Dir.: Del Cupolo) — Teatro Alfieri (Autunno, rappresentaz. straordinarie): *Barbiere di Siviglia* (Art.: Gronchi, Tedeschi, Montanelli, Bechini, Foggi. Dir.: Zuccani); altra ediz. del *Barbiere* (con la Gherardi e Ferroni); *Rigoletto* (Art.: Gherardi, Franci, Basiola, Ferroni. Dir.: Mazza).

FERMO. — Teatro dellAquila (Estate): *Rigoletto* (Art.: Giannini, Oboli, Marturano, poi Noto. Dir.: Golisciani).

FOGGIA. — Politeama Ciccolella (Estate): *Norma* (Art.: Pucci, Lampaggi, De Tura, Marotta); *Traviata* (Art.: Di Bitonto, Palanti, Izal); *Aida* (Pucci, ?, Brunet, Izal, Ciancolini, Marotta. Dir.: Sigismondo).

FORLI'. — Teatro ? (Autunno): *Loreley* (Art.: Turchetti A. M., Bragiotti, Voltolini, Vanelli, Dir.: Armani).

FOSSOMBRONE. — Teatro Comunale (Primavera): *Wally* (Art.: Rinofi, Santoro, Mannarini, Pasetto, Almdovar Carnevale. Dir.: Ghione).

GALLARATE. — Teatro Sociale (Carnevale): *Fanciulla del West*, *Rigoletto* (Art.: Dal Monte T., De Paolis, Guicciardi, Sesona. Dir.: Soleri).

GENOVA. — Teatro Carlo Felice (Carnevale): *Rigoletto* (Art.: Dal Monte T., Piccone, Lauri Volpi, Zani, Galli. Dir.: La Rotella). — (Autunno) *Barbiere di Siviglia* (Art.: Capsir, Avezza, Carpi, Roggio, Autori, Thos); *Isabeau* (Art.: Roggero, De Muro, Giraldoni, Autori); *Bohême* (Art.: Roggero, Castellani, De Muro (M), Del Corso, Autori, Neri. Dir.: Armani); *Suona la ritirata* (Art.: De Sanctis, Campioni, Vanelli, Autori, Pavia, Marini, Parodi. Dir.: Falconi). — Teatro Politeama (Carnevale): *Ernani* (Art.: Canzio, Abrate, Sarobe, Galli); *Loreley* (Art.: Turchetti A. M., Ospitali, Togliani, Pignataro); *Aida* (Art.: Campina, Anitua, Radaelli, Sarobe, Galli); *Otello* (Art.: Bardelli, Toscani, Cigada); *Puritani* (Art.: Tumbarello-Mule, Borgioli, Sarobe); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Sari, Poggi-Galleri, Pacini, poi Pagliolino, Paterno, Autori); *Tosca* (Art.: Kaftal, Grassi, Viglione Borghese. Dir.: Zuccani). — (Autunno): *Cavalleria* (Art.: Campiña, Grassi, Federici); *Pagliacci* (Art.: Bardelli, Campione, Granforte); *Rigoletto* (Art.: Ross, Lauri-Volpi, Franci. Dir.: Questa). — Teatro Margherita (Estate): *Barbiere* (tournée Antonini vedi Bologna). — Teatro Paganini (Carnevale-Quaresima): *Bohême* (Art.: De Sanctis, Marchini, Ferrario, Sartoris); *A. Chénier* (Art.: Bodini, Radaelli, Inghilleri); *Cavalleria Rusticana* (Art.: Bodini Levi, Lupato, Inghilleri, Sartoris); *Pagliacci* (Art.: Bodini, Schenoni, Inghilleri, Carozzi Parodi); *Trovatore* (Art.: Bodini, Boades, Giovannoni, Inghilleri Toledo, Parodi. Dir.: Tansini).

GORIZIA. — Teatro ? (Autunno): *Rigoletto* (Art.: Tumbarello-Mulè, Cecil, Zani); *Tosca* (Art.: Ahry, Pasquetto, Bonini); *Butterfly* (Art.: Pavoni, Capuzzo. Dir.: Messina).

GUALTIERI. — Teatro Sociale (Autunno): *Loreley* (Art.: Turchetti A. M., Ambrosini, Cervellini, Parigi. Dir.: Aldovrandi).

GUASTALLA. — Teatro Comunale (Quaresima): *Mignon* (Art.: Prampolini, Alagarin, D'Alessio, Banfi); *Trovatore* (Art.: Tavares, Balzan, Abani, Della Giacoma. Dir.: Romano).

INTRA. — Teatro ? (Primavera): *Elixir d'amore* (Art.: Dragoni, Pessina, Lussardi, Ceccarelli. Dir.: Marino).

LENDINARA. — Teatro Ballarin (Autunno): *Traviata* (Art.: De Voltri, Barbieri, Pilotto); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Sari, Ederle, Pilotto, Rossato, Rossi. Dir.: Cusinati).

LIVORNO. — Teatro Avvalorati (Quaresima): *Amico Fritz* (Art.: Gatti, Spangaro, Dalumi, Spangaro); *Andrea Chénier* (Art.: Saratian, Saludas, Pellegrini); *Faust* (Art.: Gatti, Dalumi, Martellato, Ferroni); *Lodoletta* (Art.: Baldi Veltri, Broccardi, Martellato. Dir.: Anselmi). — (Estate): *Sonnambula* (Art.: Gherardi, Borsotti, Vannuccini). — Politeama Livornese (Carnevale): *La Bohème* (Art.: Solari F., Mazzoni, Pintucci, Casarosa, Carozzi); *La Traviata* (Art.: Dolci. Dir.: ?). — (Autunno): *Lucia* (Art.: Romelli, Sinari, Rosich); *Crispino e la Comare* (Art.: Landi, Gianni, Rosich, Caravello, Pavanelli, Giuliani. Dir.: Segattini).

LODI. — Teatro Verdi (Carnevale): *Butterfly* (Art.: Rosich, Scotti, Reschiglian, Benedetti); *Forza del destino* (Art.: Corominas, Artino, Vanelli, Benedetti); *Lodoletta* (Art.: Rosich, Scotti, Reschiglian, Vanelli, Benedetti, Marotta. Dir.: Soriente). — (Quaresima): *Trovatore* (Art.: Rubini, Vanni, Ga-

viria, Vanelli, Cesari. Dir.: Manno). — Teatro lombardo (Agosto): *Don Pasquale* (Art.: Gargiulo, Reschiglian, Benedetti, Rossi, Dirett.: Lomonaco).

LONIGO. — Teatro Comunale (Primavera): *Barbiere di Siviglia* (Art.: Fons, Genzardi. Benedetti, Bruschi, Rossi); *Don Pasquale* (Art.: Lavrova, Genzardi, Benedetti, Rossi. Dir.: Pais).

LUCCA. — Teatro Giglio (Primavera): *Lodoletta* (Art.: Baldi-Veltri, La Giudice, Marcaterra. Dir.: Gualandi-Gamberini).

Solari F., Galli, Dolci, Noto, Zaccarini, Cal-

MANTOVA. — Teatro Sociale (Carnevale): *Francesca da Rimini* (Art.: Scavizzi, Caceffo Morellato. Dir.: Sturani); *Mefistofele* (Art.: Giordano, Benedetti, Testa, Ferroni); *Aida* (Art.: Wroblewska, Ponzano, Giovannoni, Zani, Ferroni); *Lodoletta* (Art.: Baldi-Veltri, Govoni, Zani. Dir.: Paolantonio). — Teatro Andreani (Primavera): *Butterfly* (Art.: Giordano, Pedroni, Bagnariol. Dir.: Aldovrandi).



Panorama Arena - Milano

tellato. Dir.: Dall'Acqua). — (Autunno): *Faust* (Art.: Pollazzi, Pintucci, Del Corso, Manfrini. Dir.: Binetti).

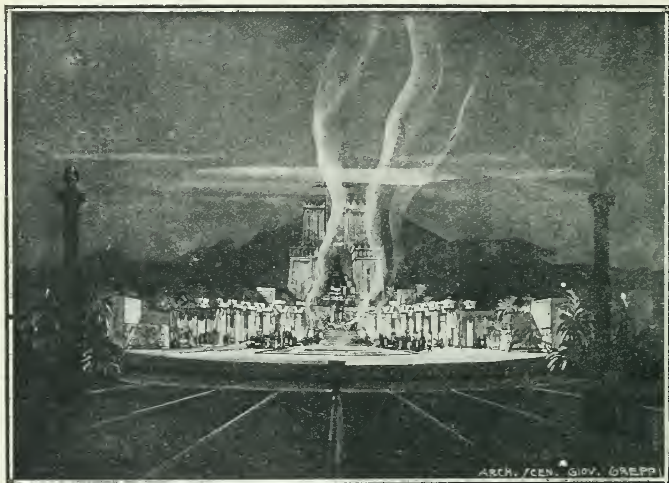
LUINO. — Teatro Comunale (Estate): *Favorita* (Art.: Savina, Pessina, Solari, Emerson); *Elisir d'amore* (Art.: Dragoni, Pessina, Solari, Dadone); *Sonnambula* (Art.: Romelli, Lazzarini, Emerson. Dir.: Marino).

MACERATA. — Teatro Piccinini (Giugno): *Tosca* (Art.: Conti, Pasquetto, Bonini. Dir.: Cantoni). — Arena (Sferisterio): *Aida* (Art.: — (Estate): *Barbiere di Siviglia* (In *tournée* Antonini - vedi Bologna). — (Autunno): *Rigoletto* (Art.: Bruno-Ferraioli, Gualtieri, Ghilardini); *Amico Fritz* (Art.: Galazzi, Di Lorenzo, Da Lumi. Dir.: Antonini). — (Dicembre): *Barbiere* (Art.: Duaming, Gualtieri, Togliani, Balli, Amato. Dir.: Cecchetti).

MESSINA. — Teatro Mastrojeni (Carnevale): *Isabeau* (Art.: Turiglia, Maggi, De Dionigi, Belloni, Nastasi, Lo Giudice); *Lucia di*

Lammermoor (Art.: Ersanilli, Cerneschi, Belloni, Nastasi. Dir.: Golisciani).

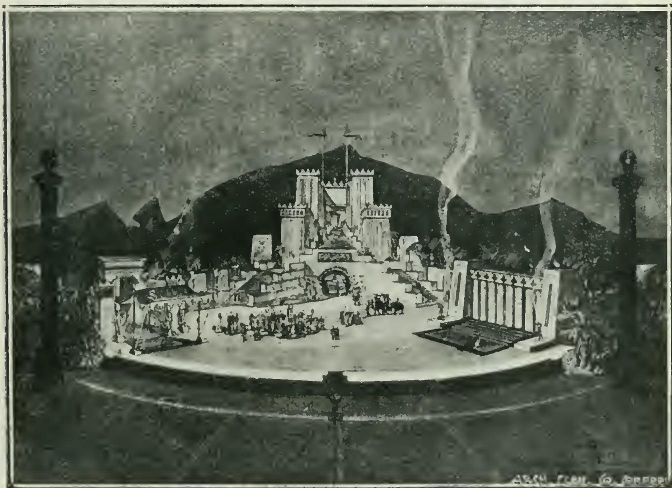
MILANO. — Teatro Dal Verme (Autunno-Carnevale-Quaresima 1920-21): *Ugonotti* (Artisti: Legat, Borina, Rota, Corbetta, Prudenza, Gaudio, Autori); *La nave rossa* (Art.: Llpart, Pizzoli, Bisagni, Granforte, Novelli); *Tannhäuser* (Art.: Spani, Della Gorgona, Famadas, Bonini, Autori); *Cavalleria rusticana* (Art.: Villani, Rota, Tafuro, Novelli); *Màrken* (Art.: Solari S. F., Fumagalli, ce (Art.: Mazzoleni, De Voltri, Abrate, Roggio, Autori); *Ramuntho* (novità di S. Donaudy) Art.: Spani, Della Gorgona, Bisagni, Novelli); *Andrea Chénier* (Art.: Spani, Voltolini, Roggio. Dir.: A. Ferrari). — (Carnevale): *Aida* (Art.: Campiña-Alcaraz, Arangi Lombardi, Abrate, Smeraldi, Donaggio); *Trovatore* (Art.: Mazzoleni, Menghini, Giovannoni, Albani, Merli, Bonini); *Butterfly* (Art.: Cristoforeano (poi Nobuko-Hara), Amato, Piliego, Torti. Dir.: Lucon); *Il piccolo Marat* (Ar-



Il figliuol prodigo. - Atto I e IV

Riva, Bisagni, Granforte); *Traviata* (Art.: Mazzoleni, Barra, Novelli); *Mefistofele* (Artisti: Spani, Notargiacomo, Giorgini, De Angelis); *Rigoletto* (Art.: De-Voltri, Rota, Lauri Volpi, Bione, Autori); *Tosca* (Art.: Pucci, Bisagni, Roggio); *Carillon magico* (Art.: Bronzi, Torriani, Cerri); *Francesca da Rimini* (Art.: Concato, Piccaluga, Roggio); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Legat, Barsotti, Novelli, Autori, Rossi); *Fanciulla del West* (Artisti: Quaiatti, Voltolini, Granforte); Dejanitisti: Viganò, Amato, Lazzaro, Badini, Smeraldi, Donaggio. Dir.: Mascagni); *Loreley* (Art.: Viganò, Braggiotti, Rotondo, Baratto, Cassia); *Tristano e Isotta* (Art.: Wroblewska, Arangi L., Calleja, Bonini, Donaggio); *La fonte Gaia* (Novità di G. de Cazalès) (Artisti: Fumagalli Riva, Tornari, Simoni, Ardelli, Torti, Barbieri, Prosperoni, Friggi. Dirett.: Lucon). — Teatro Carcano (Autunno-Carnevale-Quaresima 1920-21): *Faust* (Art.: Memeth, Guardiola, Pasquetto, Martellato,

Spada); *Aida* (Art.: Petrella, Menghini Giovannoni, Marucci); *Butterfly* (Art.: Solari F., Salvaneschi); *Wally* (Art.: Petrella, Trentini, Del Chiaro. Dir.: Lucon); *Fedora* (Art.: Bagnasco, Zappa, Monguzzi, Paccagnella. Dirett.: Pais); *Platea* (di Rameau: esumazione curata da G. Orefice per gli « Amici della Musica »: fu offerta ai soci degli « Amici » in rappresentazione privata con gli stessi artisti che la eseguirono a Como. (Vedi Como. Dir.: Failoni); *Traviata* (Art.: Finzi-Boeuf); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Sari, Polverosi, Molinari, Autori, Vincenzi); *L'uomo che ride* (Art.: Spani, Boades, Redaelli, Parvis, Autori. Dir.: Pedrollo); *Cavalleria rusticana* (Art.: Manna, Rota, Pollisino, Santolini); *Pagliacci* (Art.: Alfani, Tellini, Marchi, Dragoni); *Rigoletto* (Art.: Cassani, Campolonghi, Dragoni); *Forza del destino* (Art.: Conti, Rota, Pasquini-Fabbri, Parigi, Santolini. Dir.: Antonini). — Nota: stagione cominciata con grandissima dignità, fu interrotta prima di avere svolto il suo programma per circostanze impreviste). — Arena (Grandi spettacoli all'aperto, giugno-luglio): *Il figliuol prodigo* (Art.: Giovannelli, Brunetto, Montelauri, Pilotto, Nicolesco); *La Gioconda* (Art.: Poli R., Dal Monte, Menghini, Voltolini, Dragoni, Righetti. Dirett.: Fabbroni).



Il figliuol prodigo. - Atto II

Magrini, Pertile, Bellantoni); (rappresentazione di lusso, con la quale le organizzazioni S.I.F.A.L. ed O.P.A.L. già rivali, vollero festeggiare la loro pacificazione e fusione); *Carmen* (Art.: Agozzino, Grossmann, Pasquini-Fabbri, Del Chiaro); *Bohème* (Art.: Gioys, Zappa, Ferrario, Canali, Baracchi. Dirett.: Pais). — (Autunno 1921): *Otello* (Art.: Scacciati, Toscani, Molinari); *Traviata* (Art.: Finzi-Magrini, Pollicino, Sarobe. Dir.: Benvenuti); *Carmen* (Art.: Buades, Mion Giorgi,

Anche questa stagione fu sfortunatissima: l'impresa assuntrice dovette cedere l'esercizio alla S. I. F. A. L. ed alla O. P. A. L.

che stentatamente la trassero a compimento.
Teatro Eden (poi Teatro Diana) (Estate): *Fra Diavolo* (Art.: Pasini, Giaconia, Eliseo); *Don Pasquale* (Art.: Lavrova, Abela, Lussardi, Paterna); *Crispino e la Comare* (Art.: Benedetti, Confaloni, Cesari); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Secchi, Taboga, Conato, Ceccarelli); *Le educande di Sorrento* (Art.: Zappa, la Giaconia, Eliseo, Paterna, Luci); *Elisir d'amore* (Art.: Pasini, Eliseo, Beltrami, Paterno); *Tutti in maschera* (Art.: Zappa, Tolentino, Castellazzi, Paterna, Luci, Tolentino. Dir.: Dal Monte).

MIRANDOLA. — Teatro Comunale (Autunno): *Carmen* (Art.: Agozzino, Lattuada, Famadas, Togliani. Dir.: Marchesellì).

MODENA. — Teatro Storchi (Carnevale): *Traviata* (Art.: Finzi-M., Minghetti, Granforte); *La forza del destino* (Art.: Giovannello, Aleardi, Montelauri, Granforte, Rossato); *Manon Lescaut* (Art.: Lenzi-R., Campolonghi, DArles, Contini); *Lo zingaro cieco* (novità di Gazzotti) (Art.: Giovannelli, Aleardi, Ferrari, Campolonghi, D'Arles, Granforte. Dir.: Dall'Acqua).

MOLFETTA. — Teatro ? (Quaresima): *Butterfly* (Art.: Rinolfi, Chiozzini, Favali, Pignataro. Dir.: Russo).

MONTECCHIO EMILIA. — Teatro Zacconi (Estate): *Elisir d'amore* (Art.: Ferrajo, Dorlini, Canali, Thos. Dir.: Canzano).

MONTEVARCHI. — Teatro Varchi (Primavera): *Ernani* (Art.: Aicardi, Baldi, Pellegrini, Sesona. Dir.: Corrado.

MONZA. — Politeama (Primavera): *Cavalleria* (Art.: Lombardi, Bellotti, Morselli); *Pagliacci* (Art.: Mazzoni, Tocatian, Ferrari, Morselli. Dir.: ?). — (Autunno): *Tosca* (Artisti: Locatelli, Manzoni); *Sonnambula* (Artisti: Dal Monte A., Salvati. Dir.: Casiraghi).

NAPOLI. — Teatro San Carlo (Carnevale-Quaresima): *Iris* (Art.: De Giovanni, Rotondi, Pace. Dir.: Mascagni); *Le donne curiose* (Art.: Ferraris, Vasari, Vitrelli, Gontaroux, Salvati, Vannuccini. Dir.: Bellezza); *Sonnambula* (Art.: Ferraris, Chiarella, Salvato, Vannuccini. Dir.: Canepa); *Francesca da Rimini* (Art.: Dalla Rizza, De Bernardo, Franci. Dir.: Zandonai); *Norma* (Art.: Mazzoleni, Vasari, Maestri, Masini-Pieralli. Dir.: ?); *Parsifal* (Art.: Waidt, Tomarchio, Franci, Masini-Pieralli, Zuccarelli. Dir.: Weingartner); *Butterfly* (Art.: Sheridan, Di Bernardo, Paci, Tisci-Rubini, Papaccio. Dir.: Bellezza); *Norma* (2.a edizione) (Art.: Jacobo, Vasari, Tomarchio, Vannuccini. Dir.: Dell'Orefice). — (Primavera): *Manon Lescaut* (Art.: Scacciati,, Minghetti, Paci, Vannuccini); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Surinach, Parisi, Crabbè, Masini-Pieralli, Vannuccini); *Butterfly* (Art.: Tamaki-Miura, Tafuro, Gubiani); *La Gioconda* (Art.: Wroblewska, Vasari, Visconti, Tafuro, Franci, Masini, Pieralli); *Barbiere* (2.a ediz.) (Art.: De Veroli, Salvati, Gubiani, Masini-P., Vannuccini. Dir.: Mascheroni). *Norma* (3.ª ediz.) (Artisti: Impallomeni. Balli. — Teatro di Corte ni Pieralli); *Barbiere* (2.ª ediz.) (Art.: De dalgo, Dandolo, Tuminello, Autori); *Falstaff* (Art.: Cannetti, Casazza, Navarrini, Di Franco, Polverosi, Viglione-Borghese); *Barbiere di Siviglia* (Art.: De Hidalgo, Polverosi, Montesanto, Autori, Schlatter); *Traviata* (Art.: De Hidalgo, Polverosi, Montesanto. Dir.: Baroni). — Teatro all'aperto (Estate): *Aida* Art.: Rinolfi, Agozzino, Fleta, Marcolini, Pinza); *Carmen* (Art.: Zinetti, De Voltri, Fleta, Marcolini. Dir.: Baroni). — Politeama Giacosa (Autunno): *Dejanice* (Art.: Rinolfi, De Voltri, Caceffo, Maugeri, Pinza); *Lucia* (Art.: Borghi-Zerni, Tafuro, Novelli); *Forza del destino* (Art.: Notargiacomo, Agozzino, Schenoni, Maugeri, Pinza, Schlatter); *Francesca da Rimini* (Art.: Rinolfi, Caceffo, Stabile); *Pescatori di Perle* (Art.: De Voltri, Giorgini, Novelli, Olaizola); *Cavalleria Rusticana* (Art.: Serale, Agozzino, Caceffo, Seravo); *Mefistofele* (Art.: Rinolfi, Notargiacomo, Minghetti, Ferrara); *Rigoletto* (Art.: Borghi-Zerni, Polverosi, Zalewski); *Butterfly* (Art.: Cristoforeano, Caceffo, Novelli); *Ballo in Maschera* (Art.: Notargiacomo, Vittori, Agozzino, Schenone, Montesanto, Pinza. Dir.: Vitale).

NOVARA. — Teatro Coccia (Primavera): *Don Pasquale* (Art.: Gargiulo, Cristalli, Lussardi, Paterna. Dir.: Antonini). — Teatro Politeama (Primavera): *Butterfly* (Art.: Gatti, Speranza, Pasetto, Bodio, Matteucci. Dir.: Fiore). — Teatro ? (Autunno): *Lucia* (Art.: Benedetti, Loris, Laffi, Delgado, Bo. Dir.: Accorinti).

NOVI LIGURE. — Teatro Carlo Alberto (Primavera): *Tosca* (Art.: Baldini, Romagnoli, Zani); *Gioconda* (Art.: Baldini, De Angelis, Speranza, Romagnoli. Zani, Di Giulio. Dir.: Sigismondo)

OSIMO. — Teatro Nuova Fenice (Autunno): *Otello* (Art.: De Marchini, De Angelis, Pacini. Dir.: Podestà).

PADOVA. — Teatro Verdi (restaurato dopo i bombardamenti nemici) (Carnevale): *Rigoletto* (Art.: Dal Monte T., Salvaneschi, Battistini); *Parsifal* (Art.: Re Mondini, Montero d'Espinosa, Rossi); *Butterfly* (Art.: Cervi-Caroli, Salvaneschi, Cavallini); *Manon* di M. (Art.: Cervi-Caroli, Salvaneschi, Cavallini); *Le donne curiose* (Art.: Mion, Cantelli, Ticozzi, Torri, Giorgewski, Cavallini, Rossi, Fossati. Dir.: Fabbroni. — (Estate): *Manon Lescaut* (Art: Gildovich, Merli, Parmeggiani, Dir.: Terni). — (Autunno): *Rigoletto* (Art.: Lavezzari, Bagnariol, Molinari. Dir.: Selvaggi); *La Gioconda* (Art.: Gottardi Marastoni, Frau, Cecchetti, Loris, Zani, Sabellico); *Lucia* (Art.: Lavezzari, Tedeschi, Boeuf, Marotta); *Tosca* (Art.: Conti, Gubellini, Zani. Dirett.: Schiavoni). — Teatro Garibaldi (Primavera): *Carmen* (Art.: Ferluga, Scaramelli, Brunet, Granforte); *Barbiere* (Art.: Ersanilli, Sartori, Rebonato, Minolfi); *Traviata* (Art.: Marmora, Raicevich, Granforte); *Trovatore* (Art.: Lebrun, Ferluga, Brunet (poi De Tura), Granforte, Alfieri. Dir.: Zeetti). — Teatro del Corso (Primavera): *Norma* (Art.: Toninello, Martinengo, Balli); *Cavalleria* (Art.: Scaramello, Garutti, Passerotti); *Pagliacci* (Art.: Costantin, Tocliatian, Paccagnella, Quattrini. Dir.: Gallo).

PALAZZOLO SULL'OGLIO. — Teatro ? (Primavera): *La Bohème* (Art.: Lattuada, Frigerio, De Bernardi, Matteucci, Carnevali, Morselli. Dir.: Feroldi).

PALERMO. — Teatro Massimo (Primavera): *Francesca da Rimini* (Art.: Scavizzi, Caceffo, Maugeri. Dir.: Zandonai); *La Bohème* (Art.: Marmora, Donatello, De Paoli, Ghirardini, Santolini, Percy); *La Gioconda* (Artisti: Poli-R., Rotondi (poi Caceffo), Maugeri, Torres de Luna); *Traviata* (Art.: Mazzoleni, De Paolis, Segura-Tallien); *Mefistofele* (Art.: Lauro, Notargiacomo, Avezza, Rotondi, Nessi Ferroni (poi Lanskoy); *Carmen* (Artisti: Zinetti, Donatello, Fleta, Maugeri); *Fanciulla del West* (Art.: Poli-R., Caceffo, Maugeri. Dir.: Bavagnoli e Falconi). — Teatro Biondo (Carnevale): *Andrea Chénier* (Artisti: Rinolfi, Borelli, Marchi); *Norma* (Art.: Toninello, Lombardi, Flores, Spada); *Aida* (Art.: Rinolfi, Lombardi, Palet, Oliva, Maugeri, Spada); *Gioconda* (Art.: Toninello, Lombardo, Serra, Pollicino, De Marchi, Spada); *Ballo in maschera* (Art.: Palet); *Isabeau* (Art.: Rossi, Borelli, Maugeri); *Faust* (Art.: Rossi, Serra, Navia, De Marchi, Spada); *Favorita* (Art.: Arangi Lombardi, Navia, De Marchi. Dir.: Sigismondo). — Teatro Politeama (Autunno): *Trovatore* (Art.: De Zorzi, Trapani, Righi-Briani, Almodovar); *Rigoletto* (Art.: Garavelli, Favoli, Almodovar); *Traviata* (Garavelli, Favoli, Martellato); *Ernani* (Art.: De Zorzi, Righi-Briani, Almodovar, Vittori); *Otello* (Art.: De Zorzi, Righi-Briani, Almodovar. Dir.: Puccetti).

PARMA. — Teatro Regio (Aprile): *I quattro rusteghi* (nella *Tournée* Fabbroni. Vedi Bergamo). — Teatro Reinach (Aprile): *Traviata* (Art.: Borghi Z., Polverosi, Morellato. Dir.: Zanigi). — (Giugno): *Barbiere* (nella *Tournée* Antonini. Vedi Bologna).

PAVIA. — Teatro Guidi (Primavera): *Rigoletto* (Art.: Garavelli, Campolonghi, Fregosi, Seri. Dir.: ?). — Teatro Fraschini (Autunno): *Anima allegra* (Art.: Soster-Sassone, Pavoni, Cannetti. Dir.: Fabbroni).

PERUGIA. — Teatro Morlacchi (Giugno): *La dannnazione di Faust* (Art.: Spani, Barra, Zalewski); *Aida* (Art.: Viganò I., Ponzano, Voltolini, Almodovar, Brilli. Dir.: Vitale).

PESARO. — Teatro Rossini (Quaresima): *Manon* e *Fanciulla del West* (Art.: Marmora, Amsden, Camera, Cecil, Gaviria, Patino, Robini, Alfieri, Baràcchi. Dir.: Mulè). — (Estate): *Lodoletta* (Art.: Baldi Veltri, Taccani, Vannelli); *Mefistofele* (Art.: Zotti, ?, Govoni, Ferroni. Dir.: Armani).

PIACENZA. — Teatro Municipale (Carnevale): *Carmen* (Art.: Zinetti, Grossmann, Fleta, Parigi); *Valchiria* (Art.: Kaftal, Tavares, Fambri, Lavarello, Zalewski, Fabbroni); *Andrea Chénier* (Art.: Romagnoli, Marini, Del Corso); *Butterfly* (Art.: Caracciolo (poi Tamaki Miura), Marini, Del Corso); *Francesca da Rimini* (Art.: Rinolfi, Caceffo, Smeraldi. Dir.: Puccetti).

PISA. — Teatro E. Rossi (Autunno): *Rigoletto* (Art.: Surinach., Bellotti, Foggi. Dir.: Fratini).

PISTOIA. — Teatro Duca di Genova (Marzo): *Bohème* (Art.: Zotti, Merighi, Pintucci, Casarossa, Sardi, Rebonato, Ramorino. Dir.: Puccetti). — Teatro Manzoni (Primavera): *Carmen* (Art.: De Grandi, Battistini, Gior-

gi, Vanelli); *Lodoletta* (Art.: Baldi-Veltri, Salbergo, Parigi, Marotta. Dir.: Lucon).

PORDENONE. — Teatro Comunale (Aprile): *Don Pasquale* (Art.: Presbitero, Pezzoli, Lussardi, Cesari. Dir.: ?). — (Luglio): *Barbiere di Siviglia* (nella Tournée Antonini. Vedi Bologna).

PORTO MAURIZIO. — Teatro Cavour (Primavera): *Lucia di Lammermoor* (Art.: Benedetti, Artino, Aiani, Rama); *Traviata* (Artisti: Carnaghi, Rosich, Minghetti. Dir.: Miglio).

PRATO. — Teatro Metastasio (Carnvale): *Carmen* (Art.: Monticone, Lavrova, Saludas, Romboli. Dir.: Fratti). — Arena Banchini (Estate): *Rigoletto* (Art.: Delivia, Bernardi, Pacini. Dir.: Mazza). — Politeama Novelli (Agosto): *Don Pasquale* (Art.: Gronchi, Azzola, Secci-Corsi, Cavaciocchi. Dir.: Mazza).

RAVENNA. — Teatro Alighieri (Primavera): *Pescatori di perle* (Art.: Guglielmetti, Marescotti, Marcolini, Calchera. Dir.: Mucci). — (Novembre, per le feste dantesche): *Francesca da Rimini* (Art.: Rakowska, Merli, Roggio); *Cenerentola* (Art.: Supervia, Ciniselli, Badini, Quinzi-Tapergi. Dir.: Serafin).

REGGIO EMILIA. — Teatro Municipale (Carnevale): *Dejanice* (Art.: Abry, Garaggiotti, Lolla, Inghilleri, Julio); *Fanciulla del West* (Art.: Villani L., Alabiso, Inghilleri, Julio); *Germania* (Art.: Abry, Scaramelli, Lolla, Viglione B., Julio. Dir.: Neri). — (Autunno): *Aida* (Art.: Tavares, Galli, Fleta, Dragoni, Righetti); *Carmen* (Art.: Zinetti, Manin, Fleta, Noto); *Tristano e Isotta* (Art.: Wroblewska, Capuana, Calleja, Noto. Dir.: Guarnieri).

REGGIOLO. — Teatro Comunale (Autunno): *Tosca* (Art.: Gattai, Tincani, Scafa. Dirett.: Magnarini).

RIMINI. — Politeama (Estate): *Rigoletto* (Art.: Secchi, Elisco, Vinci. Dir.: Sigismondo).

ROMA. — Teatro Costanzi (Dicembre, 20 maggio 921): *Tristano e Isotta* (Art.: Weidt, Anitua, Maestri, Rossi - Morelli, Pinza. Dirett.: Weingartner); *Carmen* (Art.: Blanco-Sadun, Piave, Cortis, Boeuf. Dir.: Vitale); *Wally* (Art.: Baldassare T., Dalumi, Smeraldi). Dir.: Cimarra); *Marûf* (Art.: Stagno-Bellincioni, Crabbè, Masini-Pieralli, De Vecchi); *Fanciulla del West* (Art.: Dalla Rizza, Cortis, Rossi-Morelli. Dir.: Vitale); *Le astuzie femminili* (Art.: De Voltri, Rosowska, Valazzi, Kaschmann, Anglada, De Vecchi. Dir.: Defosse). (E' data dalla compagnia già nota coll'appellativo di «Compagnia dei Balli russi», che à allargato il proprio campo d'azione ad alcune opere italiane antiche, esumate dal De Djaghileff e strumentate da moderni compositori. Quest'opera, per esempio, è stata strumentata da O. Respighi). — *Rigoletto* (Art.: Dal Monte T., Gramegna, Minghetti, Segura-Tallien, Pinza); *Aida* (Artisti: Zola, Gramegna, Fleta, Segura-Tallien, Pinza); *Salomè* (Art.: Vix, Gramegna, Crabbè, Rossi-Morelli, Pinza); *Il segreto di Susanna* (Art.: Bellincioni S., Crabbé); *Manon* (di M.) (Art.: Vix, Minghetti, Crabbé, Pinza); *Aida* (Art.: Concato, Anitua. Dir.: Vitale); *Thais* (Art.: Vix, Nardi, Segura-Tallien, Pinza. Dir.: De Angelis); *Boris Godunoff* (Artisti: Anitua, Gramegna, Cortis, Zalewsky, Pinza. Dir.: Vitale); *Parsifal* (Art.: César, Maestri, Rossi-Morelli, Cirino. Dir.: Brecher); *Manon Lescaut* (Art.: Concato, Piccaluga, Paci, De Vecchi. Dir.: Bellezza); *Anima allegra (Novità di F. Vittadini)* (Art.: Dalla Rizza, Vitulli, Gramegna, Torelli, Cortis, De Vecchi. Dir.: Vitale); *Rigoletto* (Art.: Lazaro. Dirett.: Vitale); *Il piccolo Marat* (Art.: Dalla Rizza, Porter, Lazaro, Badini, Franci, Ferroni, Boeuf, Fiore, De Vecchi. Dir.: Mascagni); *Butterfly* (Art.: Tamaki-Miura, Minghetti, Paci. Dir.: Bellezza); *Carmen* (Art.: Besanzone, Vitulli, Fleta, Paci. Dir.: Bellezza). — Teatro Adriano (Primavera Estate): *Traviata* (Art.: Osti De Lutio, Dolci, Urbano); *Trovatore* (Art.: D'Urbino, Degli Abbati, Lupato, Urbano, Di Lelio); *Mefistofele* Art.: Scacciati, Willaume, Salvaneschi, De Angelis. Dir.: Gualandi Gamberini); *Forza del destino* (Art.: D'Urbino, Willaume, Lupato, Fregosi, Di Lelio. Dir.: Conforti); *Il barbiere di Siviglia* (Art.: Percsio, Tedeschi, Badini, Kaschmann, De Angelis. Dir.: Gualandi Gamberini); *Cavalleria rusticana* (Art.: D'Urbino, la Villaume, Dolci, Fregosi. Dir.: Mascagni); *Mosè* (Art.: Turchetti A. M., Millerio, Dolci, De Angelis, Di Lelio); *Nadeida* (Novità di Marcacci) (Art.: Degli Abbati, Severi, Bertolasi, Pasinati, Fregosi, Di Lelio. Dir.: Gualandi Gamberini). — Teatro Morgana (Carnevale): *Faust* (Art.: Parena, Benedetti, Ceccarelli, Auchner, Belli); *Favorità* (Art.: Villaume, Semprini, Auchner, Dadò. Dir.: ?). — (Primavera): *Butterfly* (Art.: Stara, Facchini, Rasponi); *Cavalleria Rusti-*

cana (Art.: Costantini, Bruschi, Piscitelli, Mancini); *Pagliacci* (Art.: Nobili, Schiavazzi, Scifoni, Mancini); *Rigoletto* (Art.: Porena, Facchini, Scifoni); *Sonnambula* (Art.: Luci, Paganelli, De Petris); *Aida* (Art.: Costantini, D'Aragona, Sebastianelli, Silvetti, De Petris, Dadò. Dir.: Mulè e Santarelli). — (Autunno): *Forza del destino* (Art.: Gregori, Tempini, Pellegrino); *Traviata* (Art.: Dalle Fornaci, Rufini, Auchner); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Launisa, Temprini, Sabbi, Casini, Pellegrini); *Fedora* (Art.: Gregori, Rufini, Auchner); *Carmen* (Art.: Willaume, Dalle Fornaci, Braglia, D'Anversa); *Rigoletto* (Art.: Laudisio, Semprini, Auchner); *Ruy-Blas* (Art.: Gregori, Candioli, Braglia, Sabbi, Pistolesi. Dir.: Consorti); *Norma* (Art.: Gregori, Willaume, Castellani, Casini. Dir.: Ghione). — Stadium (Spettacoli all'aperto) (Estate): *Aida* (Art.: Poli R., Blanco-Sadun, Giovannoni, Molinari, Argentini, Sampieri. Dir.: Bavagnoli). — Teatro alla Pariola (Estate-Autunno): *Aida* (Art.: Bottero, Brunetto, Montelauri, Izal, Belli, Dadò); *Bohème* (Art.: Osti De Lutio, Melis R., Villa, Rasponi); *Butterfly* (Art.: Zotti, Willaume, Villa, Rasponi); *Rigoletto* (Art.: Porena, Salanti, Izal. Dir.: Ghione); *Barbiere di Siviglia* (Artisti: Francini, Bartolini, Farina, Belli, Mancini. Dir.: Zuccarini). — Teatro Valle (Autunno): *Butterfly* (Art.: Zotti, Facchini, Rasponi. Dir.: Ghione); *Barbiere* (Art.: Graziani, Farina, Lussardi, Ferraguti, Belli. Dir.: Morelli); *Faust* (Art.: Monari, Facchini, Rasponi, Belli. Dir.: ?).

ROVIGO. — Teatro De Paoli (Autunno): *Otello* (Art.: Dandolo, Brunet, Ghilardini; *Wally* (Art.: Lenzi-Rossi, Bergamaschi, Bione. Dir.: Neri); *Janko* (Novità di Cremesini) (Art.: Dandolo, De Bernardi, Pellegrini); *Pagliacci* (Art.: Santoro, Bergamaschi, Ghilardini. Dir.: Cremesini).

SALERNO. — Teatro Verdi (Primavera): *Traviata* (Art.: Bucci, Dalumi, Coletti); *Butterfly* (Art.: Pavoni R., Dalumi, Tavanti, Schlatter. Dir.: Morelli).

SALO'. — Teatro ? (Novembre): *Loreley* (Art.: Manna, Grossmann, Garutti, De Marchi, Gallo. Dir.: Cantoni).

SAMPIERDARENA. — Teatro Politeama (Primavera): *Traviata* (Art.: Gargiulo, Salvaneschi, Pissa. Dir.: De Marini).

SAN GIMIGNANO. — Teatro dei Leggieri (Primavera): *Rigoletto* (Art.: Ruggeri, Bianchi, Franci, Neri, Ugolini. Dir.: Franceschi).

SAN REMO. — Teatro Principe Amedeo (Carnevale): *Lucia* (Art.: Romelli, Ederle, Beltrame, Alsina. Dir.: Preti). Teatro Casino (Maggio): *La Bohème* (Art.: Calzolari, Marcolin, Cortada, Vinci, Orfei, Zuccarini. Dir.: Marcantoni).

SANTA CROCE SULL'ARNO. — (Teatro Verdi (Quaresima): *Traviata* (Art.: Gargiulo, Patruno, Longega. Dir.: Mazza).

SAVONA. — Teatro Chiabrera (Carnevale): *Bohème* (Art.: Perugino, Santoro, Testa, Pessa, Remorino); *Manon Lescaut* (Art.: Isaia, Cunego, Torti); *Butterfly* (Art.: Zotti, De Silva-Dimitresco, Torti); *Siberia* (Art.: Baldini, Cunego, Torti); Traviata (Sanzanini, De dini, Cunego, Torti); *Traviata* (Art.: Sarzanini, De Silva D., Torti. Dir.: Capuana). — (Primavera): — *Rigoletto* (Art: Garavello, Del Ry, Guicciardi); *Tosca* (Art.: Re Mondini, Campolonghi, Guicciardi. Dir.: Dal Monte); Teatro Wanda (Estate): *Cavalleria* (Artisti: Guzzi, Monguzzi, Perna); *Pagliacci* (Artisti: Rapussi, Monguzzi, Perna. Dir.: Castagnino).

SASSARI. — Teatro Verdi (Primavera): *Mefistofele* (Art.: Torri, Gillovich, Testa, Melocchi); *Loreley* (Art.: Gillovich, Torri, Pasquetto. Dir.: Solari).

SENIGALLIA. — Teatro la Fenice (Estate): *Il piccolo Marat* (Art.: Lois, Merli, Stabile, Piazza, Donaggio. Dir.: Neri).

SESTO FIORENTINO. — Teatro ? (Primavera): *Rigoletto* (Art.: Gherardi, Paoli, Baratto. Dir.: Antonini). — (Estate): *Cavalleria* (Art.: Arrighetto, Piliego, Secci-Corsi); *Pagliacci* (Art.: Gli stessi e Dubino. Dir.: ?).

SESTRI PONENTE. — Teatro Politeama Verdi (Carnevale): *Trovatore* (Art.: Bedeschi, De Gabrielli, Perico, Biamini, Remorino. Dir.: Crosti).

SIENA. — Teatro della Lizza (Estate): *Ballo in maschera* (Art.: D'Urbino, Zanotto, Pasquini-Fabbri, Zani, Carozzi. Dir.: Manno). — (Autunno): *Trovatore* (Art.: Frugoli-Bassi, Ponzano, Coltelli, Casaresa. Dir.: Dall'Acqua).

SPEZIA. — Politeama Duca di Genova (Carnevale): *Tosca* (Art.: Osti De Lutio, De Angelis, Zagaroli); *Rigoletto* (Art.: Graziani, Quadrelli, Zagaroli. Dir.: Zuccarini). — (Quaresima) *Isabeau* (Art.: Lenzi, Papania, Carosa. Dir. Puccetti). — (Carnevale): *Otello*

Art.: Rossi L., Brunet, Guicciardi. Direz.: Anselmi); *Andrea Chénier* (Art.: Stanislaia, Zawaska, Venturini, Picozzi, Cervellini, Bione, Becucci); *La Favorita* (Art.: Migliorini-Cattaneo, Venturini, Chiappini, Guicciardi, Nocenti, Ghisletti. Dir.: Anselmi).

SPOLETO. — Teatro ? (Estate): *Barbiere di Siviglia* (Art.: Supervia, Tedeschi, De Luca, De Angelis, Kaschmann); *Fanciulla del West* (Art.: Wroblewska, Voltolini, Tavanti. Dir.: Martino).

SUZZARA. — Teatro Sociale (Estate): *Manon* (di M.) Art.: Marmora, Cecil, Spadarotto, Friggi. Dir.: Binetti).

TARANTO. — Teatro Orfeo (Primavera): *Wally* (Art.: De Zorzi, Duamirg, Andreini, Belletti, Ulivi. Dir.: A. Vitale). — Teatro Alhambra (Estate): *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Faust*, *Andrea Chénier* (Art.: Nasella. Moncri, De Angelis, Monti, Siravo, Belli); tisti: Marmora, Giana, Govoni, Santolini, Dir.: Sebastiani).

TODI. — Teatro ? (Autunno): *Bohéme* (Artisti: Marmora, Giana, Grovori, Santolini, Melocchi, Mariani. Dir.: Bezzi).

TORINO. — Teatro Regio (Carnevale-Quaresima): *I Maestri Cantori* (Art. Zamboni, Zambelli, Merli, Badini, Quinzi-Tapergi, Ludikar); *Don Giovanni* (di Mozart) Art.: Gagliardi, Zamboni, Soster S., De Paolis, Quinzi-Tapergi, Scattola, Dominici); *Tristano e Isotta* (Art.: Rakowska, Capuana, Bassi, Noto, Quinzi-Tapergi), (questo pettacolo fu trasferito al Teatro dei *Campi Elisi* a Parigi, e vi ottenne grandissimo successo); *Traviata* (Art.: Clasenti, Dolci, Noto); *Faust* (Art.: Di Giovanni, Pampanini, Borgioli, Noto, Ludikar); *Ettore Fieramosca* (novità, di Cantù) (Art.: Crestani, Capuana, Grassi, Badini, Quinzi-Tapergi, Villa, Azzimonti, Domenichetti. Dir.: Serafin (il sostituto Molaioli diresse la *Traviata*). Politeama Chiarella (Autunno): *Mefistofele* (Art.: Cannetti, Gildovich, poi la De Franco, Taccani, Ferroni); *Cavalleria Rusticana* (Art.: Burchi, Bighi-Tarugi, Bergamaschi, Sartori); *Pagliacci* (Art.: Cavalleri, Taccani, Urbano, Sartori, Milanesi); *Otello* (Art.: Cannetti, Paoli, Molinari); *Traviata* (Art. Marmora, Pintucci, Urbano. Dir.: Del Cupolo); *Bohéme* (Art.: Calzolari, Mazzoni, Pintucci, Sartori, Villa, Seri. Dir.: Sabino); *Il piccolo Marat* (Art. Tedeschi, R. Tarugi, Bergamaschi, Urbano, Sartori, Masini-Pieralli, Canale, Buschi, Marone, Villa. Dir.: P. Mascagni); *Mosè* (Art.: Solari. Grossmann, Righi-Tarugi, Taccani, Fregosi, De Angelis. Dir.: Del Cupolo. — Teatro Balbo (Estate): *Cavalleria Rusticana* (Art.: Chiozzini, Barbaro, Campolonghi, Villa); *Pagliacci* (Art.: Mazzoni, Bisagni, Ferrari); *Bohéme* (Art.: Calzolari, Mazzoni, Patruno, Sartori); *Trovatore* (Art.: Du Lac, Pezzoni, Coltelli, Vanelli); *Butterfly* (Art.: Zotti, Campolonghi, Sartori); *Andrea Chénier* (Art.: Calzolari, Bisagni, Sartori). Dir.: Marrone). — (Autunno): *Rigoletto* (Art.: Paoli-Bonazzi, Del Ry, Guicciardi); *Manon Lescaut* (Art.: Romanelli, Chiaia, Cavallini); *Ballo in maschera* (Art.: Cesarini, Paoli, Onori, Del Ry, Guicciardi); *Faust* (Art.: Romanelli, Balsamo, Favalli, Cavallini); *Gioconda* (Art.: Cesarini, Balsamo, Onori, Chiaia, Fregosi, Seri); *Butterfly* (Art.: Minotti, Romanelli, Cavallini); *Favorita* (Art.: Lampaggi, Perelli, Fregosi, Nocenti); *Forza del destino* (Art.: Baldini, Bessolo, Montelauri, Marturano, Nocenti, Solci); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Cappelli, Pierelli, Fregosi, Nocenti, Galli); *Fanciulla del West* (Art.: Menotti, Galli, Lo Giudice, Gregori, Nocenti, Rodati, Ruggeri. Dir.: Dal Monte). — Teatro Scribe (Autunno): *Tosca* (Art.: Ambrosio, Cunego, Perna-Palermi); *Forza del destino* (Art.: Bortolomasi, Cisbano, Bari, De Marchi, Sesona); *Carmen* (Art.: De Rams, Carugati, Cunego, Ajani); *Traviata* (Art.: Tarcanoff, Tedeschi, Perna-Palermi. Direz.: Romano). — Teatro Carignano (Agosto): *Barbiere di Siviglia* (nella *Tournée* Antonini V. Bologna).

TORTONA. — Teatro Civico (Quaresima): *Fanciulla del West* (Art.: Romagnoli, Lo Giudice, Zani); *Traviata* (Art.: Finzi-Magrini, Pasquetto, Zani. Dir.: Dall'Acqua).

TRAPANI. — Teatro Comunale (Carnevale): *Carmen* (Art.: Ceccherini, Cesarini, Monti, Formisani); *Pagliacci* (Art.: gli stessi, più Siravo); *Adriana Lecouvreur* (Art.: Paradisi, Chiaia, Siravo); *Forza del destino* (Art.: Cesarini, Ceccherini, Chiaia, Siravo, D'Amore, Ferraguti. Dir.: Scognamiglio).

TRENTO. — Teatro Sociale (Carnevale): *Rigoletto* (Art.: Rossi, Lois, Piazza); *Fanciulla del West* (Art.: Quaiati, Sebastianelli, Baratto. Dir.: Lucon). — (Estate): *Tosca* (Art.: Scavizzi, Marini, Granforte); *Gioconda* (Art.: Campina Alcaraz, Serena, Gramegna, Marini, Dragoni, Donaggio. Dir.: Mascheroni). — Tea-

tro Modena (Primavera): *Traviata* (Art.: Della Chiesa, Castellazzi, Della Giacoma); *Favorita* (Art.: Warko, Castellazzi, Della Giacoma, Mosca); *Trovatore* (Art.: Lemaître, Di Giovanni, Della Giacoma, Mosca. Dir.: Brainovich).

TREVIGLIO. — Teatro Sociale (Autunno): *La Bohéme* (Art.: Gargiulo, Zappa, Volpi, Lussardi, Mariani, Banti, Ceccarelli); *Elixir d'amore* (Art.: Dragoni, Volpi Lussardi); *Butterfly* (Art.: Gargiulo, Forlano, Volpi, Lussardi. Dir.: Cremagnani).

TREVISO. — Teatro Sociale (Primavera): *Rigoletto* (Art.: Navarrini, Barra, Angelopulo, Borin. Dir.: Fratini). — (Estate): *Barbiere di Siviglia* (nella *tournée* Antonini, V. *Bologna*). — (Autunno): *Trovatore* (Art.: Badini, Montelauri, Zagaroli. Dir.: Sigismondo). — *Aida* (Art.: D'Urbino, Dalmonte A., Lupato, Pacini, Zuccarini, Zani. Dir.: Falconi).

TRIESTE. — Teatro Verdi (Autunno-Carnevale-Quaresima): *Tristano e Isotta* (Artisti: Turchetti A. M., Capuana, Bassi, Cigada, Di Lelio); *Falstaff* (Art.: Labia M., Menotti, Fabbri, Righi-Tarugi, De Bernardi, Viglione Borghese, Fregosi, Pini-Corsi, Cilla); *I quattro rusteghi* (Art.: Labia M., Fabbri G. Minotti, Solari S. F., Azzolini, Pini-Corsi, Cilla, Muzio); *Sansone e Dalila* (Art.: Zinetti, Calleja, Fregosi, Di Lelio); *Fanfulla* (novità di Parelli) (Art.: Solari S. F., De Vries, Genzardi, Zalewski); *La Gioconda* (Art.: Poli R., Bergamasco, Marini, Cigada, Di Lelio); *Mosè* (Art.: Turchetti A. M., Dolci, Fregosi, De Angelis); *Amore dei tre re* (Art.: Cannetti, Marini, Del Corso, De Angelis, poi De Lanskoy. Dir.: Panizza). — (Maggio): *Nozze istriane* (Art.: Polazzi, Corbetta, Tegani, Costa. Dir.: Smareglia M.). — Politeama Rossetti (Autunno): *Francesca da Rimini* (Art.: Barla-Ricci, Piccaluga, Roggio); *Trovatore*, (Art.: Viganò, Lazaro, Sarobe); *Wally* (Art.: Caracciolo, Marini, Roggio); *Norma* (Art.: Amerighi, Ferluga T., Dolci, Di Lelio); *Werther* (Art.: Lahowska, Minotti, Govoni, Paci); *In alto* (novità di Gallignani) (Art.: Barla-Ricci, Masetti, Piccaluga, Paci, Di Lelio); *Aida* (Art.: Barla-Ricci, Serena, Voltolini, Inghilleri, Di Lelio); *Butterfly* (Art.: Cervi-Caroli, Masetti, Capuzzo, Nessi); Dir.: Baroni). (Il *Trovatore* fu diretto dal maestro Bugamelli, la *Butterfly* dal maestro Fugazzola).

UDINE. — Teatro Sociale (Quaresima): *Lucia* (Art.: Sari, Chiappini, Spadarotti, Melocchi); *Rigoletto* (Art.. Sari, Chiappini, Bione); *Bohème* (?); *Butterfly* (Art.: Villani, Ticozzi, Capuzzo, Spadarotti. Dir.: Mascagni Luigi). — (Estate): *Barbiere di Siviglia* (nella *tournée* Antonini, V. *Bologna*). — (Agosto): *Wally* (Art.: Minotti, Righi T., Santonocito, Basioli, Balzan); *Forza del destino* (Art.: De Zorzi, Righi T., Tafuro, Scamuzzo, De Lanskoy. Dir.: Zuccani.

URBINO. — Teatro Sanzio (Quaresima): *Rigoletto* (Art.: Giannini, Pierelli, Bartolini. Dir.: Marini).

VARESE. — Teatro Sociale (Agosto): *Barbiere di Siviglia* (Art.: Vander, Gerard, Rossi, Vettori, Mentasti. Dir.: Pedrollo). — (Autunno): *Anima allegra* (Art.: Caracciolo A., Bergamasco, Govoni, Dominici, Quinzi-Tapergi, Nicolicchia. Dir.: Fabbroni).

VENEZIA. — Teatro Fenice (Carnevale): *Trovatore* (Art.: Tavares, Casazza, Gavíria, Dragoni, Righetti. Dir.: Guarnieri); *Fanciulla del West* (Art.: Amsden, Giorgi, Rojerche); *Cavalleria Rusticana* (Art.: Manna, De Cristofori, Dolci, Lucci); *Pagliacci* (Art.: De Livia, Brunet, Dragoni); *Walchiria* (?); *Traviata* (Art.: Borghi Z., Dolci, Dragoni); *Loreley* (Art.: Petrella, Pasquetto, Izal. Dir.: Farinelli). — (Primavera) *Andrea Chénier* (Art.: Llopart, Pertile, Stabile); *Butterfly* (Art.: Cervi-Caroli, Pintucci, Scafa); *Il mistero* (novità di D. Monleone) (Art.: Llopart, Pertile, Stabile); *Pagliacci* (Art.: Perugino, Pertile, Baracchi, Stabile. Dir.: Armani). — (Autunno): *Carmen* (Art.: Zinetti, Lorma, Fleta, Baracchi); *Rigoletto* (Art.: Tumbarello M., Moreno, Fleta, Segura-Tallien); *Pescatori di perle* (Art.: Colombana, Cecil, Rossi, Righetti); *Dannazione di Faust* (Art.: Llopart, Nadal, Parvis. Dir.: Guarnieri). — Teatro Malibran (Carnevale): *Rigoletto* (Art.: Cappelli, Grandini, Paoli, Bruschi); *I due Foscari* (?); *Ruy-Blas* (Art.: Gillovich, Pezzati, Lo Giudice, Izal, Zuccarini); *Ernani*, (Art.: Brighi, Brunet, Izal, Bruschi. Dir.: Bellucci). — (Quaresima): *Aida* (Art.: Lebrun, Galli, De Tura, Rossi, Righetti); *Mignon* (Art.: Baguasco, De Livia, Giaconia, Govoni, Righetti, Giunta); *Manon* (di M.) (Art.: Giordano, Cecil, Patino, Righetti. Dir.: Zuccani). — (Luglio): *Barbiere di Siviglia* (nella *tournée* Antonini, V. Bologna). — (Autunno): *La Gioconda* (Art.: Poli R., Dalmonte A., Spangaro, Krismer, Inghilleri, Zaccarini); *Tosca*

(Art.: Llopart, Campioni, Viglione B. Dir.: Falconi).

VENTIMIGLIA. — Teatro ? (Giugno): *Traviata* (Art.: Della Chiesa).

VERCELLI. — Teatro Verdi (Giugno): *Trovatore* (Art.: Impallomeni, Brunetto, Perico, Maugeri, Perna-Palermi. Dir.: Castagnino); *Butterflly* (Art.: Gatti-Pasetto, Pasetto, Matteucci. Dir.: Di Fiore.

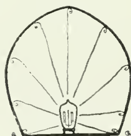
VERONA. — Teatro Filarmonico (Carnevale): *Wally* (Art.: Carpi-Toschi. Marini, Marturano. Dir.: Anselmi); *Amore dei tre re* (Art.: Cannetti, Marini, Melocchi, Del Corso. Dir.: Montemezzi). — (Quaresima): *Dejanice* (Art.: Campina A., Braggiotti, Merli, Stabile, Donaggio. Dir.: Guarnieri). — Arena (Spettacoli all'aperto): *Sansone e Dalila* (Art.: Blanco-Sadun, Toscani, Granforte, Colalè. Direz: Vigna); *Il piccolo Marat* (Art.: Viganò, Lazaro, Badini, Smeraldi, Masini-Pieralli. Dir.: P. Mascagni). — Teatro Nuovo (Primavera): *Rigoletto* (Art.: Sari, Broccardo, De Marchi); *Butterflly* (Art.: Foresta, poi Pollazzi, Garrone, Bagnarice, Benedetti. Dir.: Aldovrandi). — (Autunno): *Bohéme* (Artisti: Lauro, Giano, Dalumi, Benedetti); *Barbiere di Siviglia* (Art.: De Veroli, Poggi-Calleri, Cavallini, Gaudio, Rossi); *Tosca* (Art.: Corominas, Dalumi, Rmoboli, Rossi). Dir.: Golisciani). — Teatro Ristori (Luglio): *Barbiere di Siviglia* (Art.: Issor, Anceschi, Nocenti, Giuliani. Dir.: Segallini).

VICENZA. — Teatro Eretenio (Carnevale): *Butterfly* (Art.: Polazzi, Bagnariol, Costantini); *Forza del destino* (Art.: Aicardi, Masucci, Lupato, Testa, Costantini, Sesona. Dir.: Mulè). — (Autunno): *Fanciulla del West* (Artisti: Poli R., Gaviria, Stabile. Dir.: Falconi).

VIGEVANO. — Teatro Cagnoni (Primavera): *Traviata* (Art.: Carugati, Giletta, Albinolo); *Rigoletto* (Art.: Alzati, Giletta, Tolentino. Dir.: Tagliapietra).

VIGNOLA. — Teatro Comunale (Autunno): *Cavalleria Rusticana* (Art.: Bodini, Baroggi, Passarotti); *Pagliacci* (Art.: Bodini, Baroggi, Martellato. Dir.: Buratti).

VITERBO. — Teatro Unione (Carnevale: *Donna Rios* V. *Annali* 1901-20 pag. 62) (Art.: Gagliardi L., Bartolini, Luci, De Galli. Dir., Gallo).



Le principali stagioni liriche all' Estero

a) EUROPA.

BARCELLONA. — Teatro del Liceo (Carnevale): *Aida* (Art.: Poli R., Pagani, Campioni, Almodovar, Torres de Luna); *Butterfly* (Art.: Tamaki Miura, Lucci, Kittay Vito, Almodovar); *La Gioconda* (Art.: Poli R. Pagani, la Lucci, Nadal, Almodovar. Torres de Luna); *Lucrezia Borgia* (Art.: Poli R. Nadal, Journet); *Pagliacci* (Art.: Sari, Campioni, Montesanto. Dir.: Baroni); *Il monaco nero* (di Cassado) (Art.: Callao, Zanardi, Campioni, Basiola. Dir.: Cassado); *Tannhauser* (Art.: Klottar, Granfelt, Wolf, Journet, Torres de Luna. Dir.: Klemperer). — (Primavera): *Freischütz* (con artisti tedeschi); *Manon* (di Massenet) (Art.: Bucc. Ciniselli, Gandolfi, Gaudio); *Parsifal* (Art.: Hafgren, Kirchoff, Formichi, Gaudio, Dir.: Sabater e Walter). — (Autunno): *Luisa* (Art.: Vix, Paillard, Laffont); *Favorita* (Art.: Lahowska, Lazaro, Molinari, Torres de Luna); *Fedora* (Art.: Llacer Celis-Baralta, Cunego, Ibarra, Torres de Luna); *Carmen* (Art.: Lahowska, De Lys, Saludas, Molinari); *Butterfly* (Art.: Llacer. Saludas, Antonoff); *Aida* (Art.: Llacer, Lahowska, Lazaro, Molinari, Torres de Luna); *Rigoletto*, (Art.: Beralta, Lazaro, Molinari, Torres de Luna. Dir.: La Rotella).

BASTIA. — Teatro Municipale (Carnevale): *Tosca* (Art.: Cavalleri, Bini, D'Andria, Cretti); *Butterfly* (Art.: Cavalleri, Ambonetto, Bini, Passerotti. Dir. Castagnino).

BERLINO. — Teatro già Imperiale (Dicembre); *Tosca* (Art.: Labia, Battistini. Dir.: (?).

BUCAREST. — Teatro ? (Marzo): *Rigoletto* (Art.: Tempesta, Giorgini, Aineto. Dir.: Massini).

DUSSELDORF. — Teatro ? (Giugno): *Salomè* (Art.: Labia. Dir.: ?).

LISBONA. — Teatro San Carlo (Carnevale): *Faust* (Art.: Bugg, Borgioli, Molinari, Cirino); *Thaïs* (Art.: Bugg, Pavia. Cirino); *Manon* (di Massenet) (Art.: Bugg. Borgioli, Baracchi, Carmassi); *Sansone e Dalila* (Ferluga T., Fagoaga, Baracchi, Carmassi); *Gioconda* (Art.: Piccaluga).

MADRID. — Teatro Real (Carnevale-Quaresima): *Butterfly* (Art. Storchio, Guardiola, Capuzzo, Gandolfi); *Manon* (Art.: Storchio, Ciniselli, Gandolfi, Gaudio); *Aida* (Art.: Campina, Guerrini, Voltolini, Formichi, Gaudio); *Mefistofele* (Art.: Caracciolo, Mangili, Ciniselli, Gaudio); *La Gioconda* (Art.: Borina, Guerrini, Galan, Voltolini, Formichi, Gaudio); *Manon* (di Massenet) (Art.: Caracciolo, Ciniselli, Gandolfi, Gaudio); *Lucia* (Art.: Barrientos, Gandolfi. Gaudio); *Lakmé* (Art.: Barrientos, Guardiola, Palet, Gandolfi, Gaudio); *Rigoletto* (Art.: Ross, Guardiola. Lauri-Volpi, Formichi, Gaudio); *Aida* (II ediz.) (Art.: Campina., Casazza, Palet); *Sàlome* (Art.: Labia M., Casazza. Talen. Gandolfi); *Tristano e Isotta* (Art.: Gagliardi, Casazza, Canalda. Formichi. Gaudio); *Bohème* (Art.: Carena, Giana. Lauri-Volpi, Gandolfi, Gaudio); *Ballo in maschera* (Art.: Gagliardi Casazza. Giana, Palet, Montesanto, Gaudio, Formia); *Traviata* (Art.: Barrientos, Ciniselli, Montesan.); *Tosca* (Art.: Carena, Lauri-Volpi, Montesanto. Dir.: Villa e Del Valle). — (Autunno): *Trovatore* (Art.: Carena, Galli. Corbetta. Granforte. Dir.: Blech); *Sigfrido* (Artisti: Wildbrunn. Kirkoff, Bechstein); *Guglielmo Tell* (Artisti: Carena, Corbetta. Cigada. Lanskoy. Dir.: Villa); *Aida* (Art.: Carena, Galli, Corbetta, Cigada. Lanskoy. Direz.: Saco Del Valle).

MALTA. — Teatro Reale (Carnevale-Quaresima-Primavera): *Pescatori di Perle* (Art.:

Di Bitonto, Castellani, Laffi); *Trovatore* (Artisti: Rossi-Oliver, Vornos, Righi-Briani, Nocenti.); *Faust* (Art.: De Marchini, Krismer, Anceschi, Ferroni); *Traviata* (Art.: De Marchini, Pollicino, Anceschi); *A Chénier* (Art.: Rossi - Oliver, Righi-Briani, Laffi); *Carmen* Art.: Vornos, Righi-Briani, Laffi); *La Rondine* (Art.: De Marchini, Pollicino, Anceschi,



GRAZIELLA PAULO

Nocenti); *Otello* (Art.: De Marchini, Righi-Briani, Laffi); *Lohengrin* (Art.: Rossi Oliver, Vornos, Pollicino, Laffi, Nocenti); *Rigoletto* (Art.: Cappelli, Krismer, Anceschi); *Lucia* (Art.: Cappelli, Pollicino, Anceschi, Nocenti); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Cappelli, Pollicino, Anceschi, Nocenti, Roveri. Dir.: Cantoni). — (Autunno): *Aida* (Art.: Tavares, Pasero); *Rigoletto* (Art.: Saraceni, Masoni, (di M.) (Art.: Solari, Raicheff, Castellanetta, Pasero); *Rigoletto* (Art.: Saracani, Masoni, Onofri, Casarosa, Pasero); *Traviata* (Art.: Saraceni, Raicheff, Castellaneta. Direzione: Zeetti).

MONTECARLO. — Teatro del Casino (Primavera: *Barbiere di Siviglia* (Art.: Pareto, Mac Cormack, Badini, Marcoux); *Il flauto magico*, nell'edizione integrale (Art.: Pareto, Nielka, Mac Cormack, Zagaroli, Melmick. Dir.: Jéhin).

NIZZA. — Teatro (?) (Carnevale): *Rigoletto* (Art.: Vécart, Eguileor, Battistini); *Gioconda* (Art.: Burchi, Elder, Dallas, Eguileor, Battistini. Dir.: Vigna).

OPORTO. — Teatro San Joào: *Lucia* (Art.: Barrientos, Ciniselli); *Barbiere* (Barrientos, Borgioli, Molinari, Ludikar, Baracchi); *Butterfly* (Art.: Tenore Corti. Dir.: Gui).

PARIGI. — Teatro des Champs Elisées (Aprile): *Tristano e Isotta*, nell'edizione di Tullio Serafin - Vedi *Torino*).

SARAGOZZA. — Teatro (?) (Estate): *Barbiere di Siviglia*) (Art.: Panilla, Lauri-Volpi); *Rigoletto* (Art.: Panilla, Lauri-Volpi, Formichi); *Manon* (di M.) (Art.: Bonaplata-Bau, Lauri-Volpi, Fernandez, Feruria); *Tosca* (Artisti: Bonaplata-Bau, Lauri-Volpi, Formichi. Dir.: Wehils).

VALENCIA. — Teatro Principale (Primavera): *Rigoletto* (Art.: Ross, Lauri-Volpi, Gandolfi, Gaudio. Dir.: Del Valle); *Manon* (di M.) (Art.: Vix, Lauri-Volpi, Gandolfi, Gaudio); *Tosca* (Art.: Vix, Lauri-Volpi, Formichi. Dir.: Sabater).

b) **Africa.**

ALESSANDRIA D'EGITTO. — Teatro Alhambra (Autunno): *Wally* (Art.: Pucci, Orfei, Del Ry, Lazzarini); *Mefistofele* (Art.: Stara, Del Ry, Argentini. Dir.: Francini).

CAIRO. — Teatro Sultaniale (Carnevale-Quaresima): *Francesca da Rimini* (Artisti: Tess, Lappas, Bonfanti, Pacini); *Sansone e Dalila* (Art.: Serena, Paoli, Bonini); *Bohème* (Art.: Rosini, Piliego, Caronna, Manfrini); *Carmen* (Art.: Tess, Seghizzi, Lappas, Bonini); *Manon* (di M.) (Art.: Poliakowa, Perea, Caronna); *Marnen* (Art.: Tess, Pedroni, Piliego, Bonini); *Trovatore* (Art.: Viganò I., Serena, Paoli, Bonini); *Barbiere di Siviglia* (Art.: De Hidalgo, Perea, Pacini, Manfrini, Cassia); *Wally* (Art.: Viganò I., Bergamaschi, Pacini); *Butterlfly* (Art.: Tamaki Miura, Perea, Caronna. Dir.: Armani).

c) America del Nord.

CHICAGO (notizie molto incomplete). — Teatro Auditorium (Carnevale): *Falstaff* (Artisti: aisa, Maxwell, Schipa, Rimini, De Frère); *Butterfly* (Art.: Storchio); *Aida* (Artisti: Raisa, Rimini); *Otello* (Art.: Raisa, ?, Rimini. Dir.: Marinuzzi).

FILADELFIA (c. s.). — Teatro Opera House (Aprile): *Aida* Art: Muzio, Crimi); *Louise* (? Pertile ?. Dir. Moranzoni).

MESSICO. — Teatro Iris (Autunno): *Mefistofele* (Art.: Nieto, Quaiatti, Pertile, Lazzari); *Manon* (di M.) (Art.: Storchio, Schipa. Dir.: Bavagnoli).

NEW YORK. — Teatro Metropolitan (da Autunno a Primavera) (*): *Tosca* (Art.: Farrar, Chamlee, Scotti); *Aida* (a Brooklyn) (Artisti: Destinn, Martinelli, Danise); *Sansone e Dalila* (Art.: Matzenauer, Caruso, De Luca); *Bohème* (Art.: Francès, Harold, Scotti, Didur); *Mefistofele* (Francès, la Easton, Gigli, Mardones); *Forza del Destino* (Art.: Ponselle, Caruso, Danise); *Lucia* (Art.: Garison, Chamlee, De Luca); *Tristano e Isotta* (in inglese); *L'Ebrea* (in francese); *Faust* (in francese); *Cavalleria rusticana* (Art.: Destinn, Crimi, Gigli, Chamlee); *Charillon magico* (balletto); *L'oracolo* (Art.: Easton, Harold, Scotti, Didur); *Zazà* (Art.: Farrar, Martinelli, De Luca, Rothier, Ananizan); *Bohème* (Art.: Francès, Roselle, Gigli, Scotti, Didur, Malatesta); *Mefistofele* (Art.: Francès, Gigli, Didur); *Carmen* (Art.: Farrar, Miriam, Martinelli Whitehill. Dir.: Wolff); *Pagliacci* (Art.: Destinn, Caruso, Danise. Dir.: Moranzoni); *Parsifal* (in inglese), (Dir. Bodanzki); *Tosca* (Art.: Destima, Gigli, Scotti); *Oberon* (in inglese); *Elisir d'amore* (Art.: Garison, Caruso, De Luca, Malatesta); *Forza del Destino* (Art.: Ponselle, Gordon, Caruso, Danise, Chalmeron); *Lucia* (Art.: Garison, Gigli, De Luca, Mardones); *Aida* (Art.: Destinn, Martinelli, Danise, Martino. Dir.: Moranzoni); *Don Carlos* (Art.: Ponselle, Matzenhauer, Martinelli, De Luca, Didur); *Amore dei tre Re* (Art.: Easton, Gigli, Amato, Mardones); *Pagliacci* (Art.: Destinn, Crimi, Amato, Laurenti, Paltrinieri); *Carillon magico, Zazà* (Art.: Ferrari, Martinelli, De Luca); *Manon Lescaut* (Art.: Francès, Martinelli, De Luca, Martino); *Lucia* (Art.: Garison, Chamlee, Amato, Martino); *Forza del destino* (Art. Ponselle, Crimi, Danise, Mardones); *Andrea Chénier* (Art.: Muzio, Gigli, Danise, Didur); *Edipo Re* (opera postuma di Leoncavallo) (Art.: Titta R.); *Tosca* (Art.: Muzio, Crimi, Scotti); *Aida* (Art.: Muzio, Claessens, Crimi, Danise, Martino); *Pagliacci* (Art.: Condelius, Martinelli, Amato, Badà); *Il segreto di Susanna* (Art.: Bori, Scotti, Paltrinieri); *Manon* (Art.: Muzio Crimi, Scotti); *Boris Godunoff* (Art.: Gordon, Delannois, Diaz, Didur) *Carmen* (Art.: Farrar, Martinelli, De Luca. Direttori: Moranzoni, Papi, Bodanzky, Wolff).

L'apertura della Stagione Autunno-Primavera 1921-1922 è avvenuta con: *La Traviata* (Art.: Galli-Curci, Gigli, De Luca. Dir.: Moranzoni).

— Teatro Manhattan (Quaresima): *Jacquerie* (Art.: Gall, Carrara, Di Giovanni, Galeffi); *Romeo e Giulietta* (Art.: Galli-Curci, Muratore); *Monna Vanna* (Art.: Garden, Muratore, Baklanoff); *La Traviata* (Art.: Galli-Curci, Schipa, Galeffi); *Il Barbiere di Siviglia* (Art.: Machett, Schipa, R. Titta, Lazzari, Trevisan); *Rigoletto* (Art.: Galli-Curci, Schipa, Galeffi. Direttori: Marinuzzi e Polacco).

d) America del Sud ed Isole.

AVANA. — Teatro Nazionale (Giugno): *Amleto* (Art.: Danise, protagonista. Dir.: Bovi).

BUENOS AYRES. — Teatro Colon (Giugno-Agosto): *Manon* (di M.) (Art.: Ninon Vallin, Borgioli, Crabbé); *Il Barbiere di Siviglia* (Art.: Barrientos, Borgioli, Galeffi, Azzolini); *Il Crepuscolo degli Dei* (Art.: Borina, Bertana, Canalda, Leoni, Menlik); *Don Pasquale* (Art.: Barrientos, Borgioli, Azzolini); *Bohème* (Art.: Muzio, Crimi, Crabbe, Didur); *Ugonotti* (Art.: Barrientos, Borina, Martinelli, Nelli, Didur); *Rigoletto* (Art.: Barrientos, Borgioli, Galeffi); *Aida* (Art.: Muzio, Lazzari, Martinelli, Galeffi); *Faust* (Art.:

(*) La divisione in stagioni, al modo europeo, non è più possibile per l'America e specialmente per l'America del Nord, dove il corso delle opere si svolge in modo assolutamente indipendente dalle consuete divisioni in carnevale, quaresima, primavera, stagioni estive e di autunno. Ma poichè il 1° volume degli Annali registrava le stagioni americane fino a circa tutto ottobre, riprendiamo la registrazione da quel punto.

Vallin, Martinelli, Crabbé, Didur); *Puritani* (Art.: Barrientos, Borgioli, Galeffi, Didur); *Forza del destino* (Art.: Muzio, Crimi, Didur, Ballester); *Pagliacci* (Art.: Muzio, Martinelli, Galeffi); *Ballo in maschera* (Art.: Borina, Martinelli, Galeffi. Direttori: Panizza e Polacco). — Teatro Coliseum (Autunno): *Rigoletto* (Art.: Dal Monte T., Minghetti, Rimini); *Butterfly* (Art.: Tamaki Miura, Minghetti); *Norma* (Art.: Raisa, Besanzoni, Maestri, Cirino); *Aida* (Art.: Raisa, Perini, Corti, Rimini, Cirino); *Sansone e Dalila* (Art.: Besanzoni, Maestri); *Il piccolo Marat* (Art.: Dalla Rizza, Gigli, Rimini); *Bohème* (??, Minghetti); *Fanciulla del West* (Art.: Raisa, Cortis, Rimini); *Carmen* (Art.: Besanzoni, Cortis, Rimini); *Falstaff* (Prot.: Rimini. Direttori: Marinuzzi, Paolantonio).

GUAYAQUIL. — Teatro Olmedo (Ottobre): *Traviata* (Art.: Storchio. Dir.: Ferrer).

LIMA. — Teatro (?) (Luglio) *Manon* (di M.) (Art.: Storchio, Schipa. Dir.: ?); *Carmen* (Art.: Besanzoni e Besanzoni. Dir. Ferrer).

MONTEVIDEO. — Teatro Urquiza (Autunno) *Mignon* (Art.: Dal Monte T., Minghetti); *Rigoletto* (Art.: Nessi. Dir.: Marinuzzi).

PALMA DI MAIORCA. — Teatro Principale (Maggio): *Manon* (di M.) (Art.: Vix, Ciniselli, Gandolfi, Gaudio); *Thaïs* (Art.: Vix, Gallofre, Formichi); *Tristano e Isotta* (Art.: Burchi, Lucci, Kirschoff, Formichi, Gaudio. Dir.: Sabater e Del Valle).

RIO DE JANEIRO. — Teatro Municipal (Giugno-Luglio): *Rigoletto* (Art.: Dal Monte T., Minghetti, Segura-Tallien); *Butterfly* (Artisti: Tamaki Miura, Minghetti, Paci); *Aida* (Art.: Raisa, Cortis, Rimini, Cirino); *Lo Schiavo*, di Gomez (Art.: Raisa, Minghetti, Rimini); *Tannhauser* (Art.: Raisa, Cortis, Rimini); *Lohengrin* (Art.: Dalla Rizza, Anitua, Gigli, Segura-Tallien, Cirino. Dir.: Marinuzzi).

SANTA FE. — Teatro Municipal (Ottobre): *Rigoletto* (Art.: Barrientos, Borgioli, Crabbé); *Lucia* (Art.: Barrientos, Borgioli, Crabbé); *Barbiere di Siviglia* (Art.: Barrientos, Borgioli, Crabbè, Azzolini. Dir.: Votto).



NOTIZIARIO

dal Novembre 1920 al Dicembre 1921.

1920 *Novembre.*

— A Vienna è festeggiato calorosamente Giacomo Puccini che ha assistito alla esecuzione de *La Rondine* e vi si è fermato per quella del *Trittico*. Le opere pucciniane, eseguite magnificamente, sono state calorosamente applaudite. I giornali narrano di trenta, di quaranta chiamate.

— Si è costituita a Torino, e ha dato il suo primo saggio al Teatro Regio nell'estate scorsa, la « Corale Palestrina » con serii e lodevoli scopi di volgarizzazione della polifonia vocale classica.

— Pure a Torino (Via S. Donato, 7) con la simpatica sigla A. M. I. C. A. (Associazione musicisti italiani per concerti e audizioni) si è costituito un sodalizio che à per iscopo l'esecuzione di composizioni di autori italiani viventi, e che si propone anche, in progresso di tempo, la stampa e la diffusione di esse.

— Altri sodalizi musicali sorgono qua e là in Italia. A Palermo, via Cutelli, 65, è nata una Lega di amatori di musica da camera, per avvicinare appunto gli esecutori e gli amatori di musica strumentale e vocale di ogni città, a fine di reciproco profitto artistico. A Bologna, via Oberdan, 20, si è fondata col titolo di « Musica nuova », una Società per la diffusione della moderna musica italiana, con l'intendimento precipuo di difendere e diffondere una musica che va rivelandosi senza dubbio ricca di nuove visioni estetiche pur restando *nostra* nelle grandi linee. Una commissione speciale esaminerà i lavori che tutti i compositori italiani possono inviare e stabilirà quelli meritevoli di esecuzione.

— La *Reale accademia filarmonica romana* bandisce due concorsi, per una *Cantata* per soli, coro e orchestra — preferibilmente per un piccolo complesso orchestrale e per un coro di non oltre 40 voci — e per due liriche per 4 voci soliste (Sopr., Contr., Ten. e Bas.). Scadenza 31 dicembre 1920.

— A New York sotto la presidenza del tenore Caruso si è costituita una *Lega musicale italiana* che incomincia col bandire un duplice interessante concorso: per un'opera in un atto, di autore italiano, mai eseguita in pubblico, col premio di lire 20 mila, e per un balletto, pure di autore italiano, col premio di lire 10 mila. La commissione esaminatrice è composta dai maestri Ariani, Bimboni, Bodanski, Finston, Herbert, Jacchia, Marinuzzi, Moranzoni, Papi, Sodero e Trucco e, per i balli, anche Albertieri, Bonfiglio e Coccia.

— Ancora. La « Colonia musicale di Berkshire » bandisce il consueto concorso annuale, che scadrà il 1 agosto 1921, e che questa volta è per un *Trio* per piano, violino e violoncello. Il premio è di mille dollari.

— Fra le opere nuove tedesche, o quasi, rappresentate in questi ultimi tempi raccogliamo: *Il viaggio del sig. Broucek* di Leos Janacek, a Praga, *Schirin und Gertraude* di Paul Graener, libretto di E. Hardt, a Dresda, Landesoper, *Palestrina* di Pfitzner al Prinzregenten Theather di Monaco, ed al National Theatre l'opera *Die Gezeichneten* di Franz Schrecker e *Der Corregidor* di Hugo Wolf. E l'elenco non è terminato: seguono *La fidanzata d'Egitto* di A. Gellert, a Schweidenitz, *Commedianti* di August Enna tratta da *L'uomo che ride* e rappresentata a Kopenhagen, *Salammbò*, libretto di Alina Sander, musica di Lukas Böttcher ad Altenburg, *François Villon*, di A. Noelle a Karlsruhe, *L'uccello d'oro*, di L. Fall, libretto di P. Franck, a Dresda, *Il Siciliano*, di H. Leichtentritt, a Friburgo, *Il viaggio di fidanzamento dello Zio Boccherini* opera buffa di A. Buttner Zartier a Coburgo, *I pic-*

mi uomini, di R. Stephan a Francoforte. Opernhaus. *Tempesta d'autunno*, di Franz Neumann, a Cassel. *Notte nuziale*, di Ph. Rypinsky (libretto di Stuhlfeld) ad Heillbronn. Quasi tutte queste opere furono rappresentate dal maggio al settembre e la cronaca ne registra in generale il buon successo.

— In Francia sono prossime alla rappresentazione *Le roi Candaule*, quattro atti di M. Donnay per la musica di Alfredo Bruneau. *L'oiseau bleu*, di Alberto Wolff, *Dans l'ombre de la Cathédrale*, di Georges Hüe, *Sainte Odile*, di M. Bertrand, *Caprice de roi*, opera postuma di Puget, e molte opere in un atto, come *Camille*, di Delmas, *Les uns et les autres*, di D'Ollone, *Messaouda*, di Ratez, *Frate Angelico*, di Hillemacher

— Fra le opere pronte per la rappresentazione che si annuncia prossima, o in preparazione, ricordiamo *Lyliasi* di Bardelli che si darà a Torino, e *Fioristella* di Baldi a Lucca. E mentre si prepara la ripresa dell'opera del maestro Mulè *Al lupo!* egli ne annuncia un'altra che avrà per titolo *Dafne*. Il Pratella ne ha terminata una, *Il dono primaverile* e ne sta componendo un'altra, *La madre*. Nino Alberti avrebbe pronto un melodramma dal titolo *Mariangela Flore*.

Dicembre.

— La Società corale « Guido Monaco », di Livorno è guidata dal mestro Alaleona, che nello scorso mese l'ha presentata agli udi4tori dell'« Augusteum » di Roma e del « Verdi » di Firenze.

— All' Auditorium » di Chicago la stagione fu inaugurata con l'opera di Marinuzzi *Jacquerie* che riportò sotto la direzione dell'autore e nella splendida esecuzione di Galeffi, della Carrara e del Di Giovanni un clamoroso successo. Si parla di trenta chiamate.

— Al « Colon » di Buenos Ayres ebbe ottimo successo *Fedra* di Pizzetti.

— G. F. Malipiero ha vinto il premio di mille dollari messo a concorso da Mr. F. S. Coolidge. Centotrentasei erano i concorrenti, d'ogni parte del mondo. Il *quartetto* presentato dal Malipiero portava il motto « Rispetti e strambotti ». La giuria era composta di Ara, Bloch, Borewski, Svecensky ed altri.

— A Boston ebbe luogo una colossale rappresentazione all'aperto dell'*Aida*, data alla presenza di molte migliaia di spettatori. Il numero degli esecutori era ingentissimo. Il coro aveva duemila voci, il corpo di ballo era formato di cento ragazze; la scena del corteo nuziale fu imponente.

— La stagione del « Metropolitan » di New York si inaugurò a metà di novembre con una splendida esecuzione de *L'ebrea* di Halévy, interpretata da Caruso e dalla Ponselle.

Franco Bisazza, autore di *Tempesta d'anime*, testè appalaudita a Fano, compone ora *Re Lear* e un dramma mimico di soggetto giapponese, intitolato *Otocami*. A Viterbo sarà presto rappresentata *Donna Rios* del Maestro Ceccherini su libretto di Golisciani. E *Redenzione*, l'opera del Maestro Pennacchio, vincitore del Concorso Mac Cormick, comparirà sulle scene del « Politeama » di Napoli.

— La leggenda di Matthis, il « carillonneur » di Bruges e della bionda Madò è stata tradotta in libretto d'opera da Arnaldo Fraccaroli che l'hà affidata per musicarla a Franco Vittadini, autore di *Anima allegra*.

— Il maestro Felice Boghen dell'Istituto Musicale Cherubini di Firenze pubblica un poemetto lirico, intitolato *Mnemosine*, composto di cinque canti tradotti dal francese di Marcault coi versi di G. Lesca. Sarà presto eseguito.

— Riccardo Pick-Mangiagalli ha consegnato in questi giorni alla casa editrice la partitura completa dell'opera giocosa *Basi e bote*, versi di A. Boito già comparsi ne *La Lettura*.

Arrigo Pedrollo, autore di *L'uomo che ride*, sta preparando *Maria di Magdala*, su libretto in tre atti di Arturo Rossato.

— Il pianista Eugenio d'Albert ha terminato un'opera intitolata *Scirocco*. Claudio Terrasse ha ultimato *Sire* su libretto tolto dal racconto di Lavedan. E si annunciano ancora: *Camille*, un atto di Delmas, *La Griffe*, un atto di Tourdrain, *Dans l'ombre de la Cathédrale*, di G. Hüe, su libretto di M. Scena e H. Ferran, e *L'Amour masqué* di A. Bachelet.

— E' stata data all'Opera di Dresda la prima rappresentazione di *Fiamme di Sole*, di Sigifrido Wagner. L'opera è stata accolta con viva simpatia, ma senza entusiasmo. L'esecuzione sotto la direzione di Reiner fu eccellente.

— *Magda Maria*, di O. Von Chelius, su li-

retto di Max Treutler si darà presto a Dossau. Il Maestro Schreker sta preparando un altro *Faust*, tratto anche questo da Goethe. A Francoforte saranno rappresentate *Der Zwerg* di Zelimsky e *Die Strohwitre* di Bleck.

1921 *Gennaio.*

— A Padova si riapre il Teatro Verdi, restaurato dalle ferite di guerra il 21 dicembre con *Rigoletto*. Rigoletto memorabile, poichè lo cantavano Battistini, la Dal Monte e Salvaneschi. Direttore Fabbroni.

— All' Anditorium » di Chicago è stato rappresentato con grande successo l'*Edipo re* di Leoncavallo, protagonista Ruffo Titta; di Leoncavallo, protagonista Ruffo Titta; direttore Marinuzzi.

— A Gand ebbe luogo, a beneficio del monumento ai soldati italiani caduti in guerra, una rappresentazione dell'opera *Lorenza* di Mascheroni, eseguita in francese e diretta dal Maestro Reels. Ottimo successo.

— Il defunto Leoncavallo aveva dato al poeta Bizzarri l'argomento di un libretto per un'opera in un atto, che infatti il Bizzarri sceneggiò. Il maestro Giovanni Pennacchio lo vestì di musica, vincendo con essa il concorso Mac Cornick a Parma. Il 27 novembre il lavoro che s'intitola *Redenzione* vide la luce al Politeama Giacosa di Napoli, diretto dallo stesso autore, e fu accolto lietamente.

— Il pubblico musicale di Ginevra ha assistito alla rievocazione di due capolavori classici di musica tedesca: l'oratorio *Giuda Maccabeo*, che Handel scrisse per incarico del principe di Galles e che fu eseguito per la prima volta nel 1747, e l'opera *Ifigenia in Tauride* di Cristoforo Glück.

— In Roma si è costituita la « Società Corale Romana » che si propone a fini educativi e sociali l'insegnamento del canto corale.

— La *suite* orchestrale *Laudi francescane* di Giacomo Orefice è stata eseguita all'Augusteo di Roma in un concerto orchestrale diretto dal Maestro Mloinari ed apprezzata per la squisitezza del contenuto melodico e per la varietà della veste armonica e strumentale.

Febbraio.

— Walter Damrosch ha fatto eseguire dalla sua *Symphony Society of New York* il poema sinfonico *Juventus* di Victor de Sabbata con vivissimo successo.

— Il nostro grande organista Enrico M. Bossi, dopo i successi di Stoccolma, ne va riportando altri, vivissimi nel Belgio.

— G. Giannetti ha terminato un'opera tratta da G. M. Viti da Sardou e intitolata *Teodora*. E, su libretto dello stesso Viti, sta componendo un'altra opera, *Gli Argonauti* Il Giannetti è autore del *Cristo alla festa di Purim*.

— Fa il giro dei giornali la notizia di un'opera che Pietro Mascagni starebbe scrivendo su libretto di Ezio Felici. L'azione si svolgerebbe a Siena nel dugento.

— Al teatro comunale di Halle fu eseguita la pantomina *Il paravento*, azione di Ferruccio Busoni, musica di Otmar Schock. Trattasi di un soggetto mistico nel quale il principale personaggio è la figura di un quadro che esce fuori dalla cornice: vi entra pure una mummia tebana che si risveglia al suono di un orologio del Seicento. Esito incerto.

— Il maestro D. E. Inghelbrecht ha composto un poema sinfonico per cori ed orchestra sul *Cantico delle Creature* di S. Francesco d'Assisi.

— Il Maestro Lattuada, oltre a *La Tempesta*, già annunziata, sta preparando, sempre su libretto di Rossato, un'altra opera: *Don Giovanni*.

— Interessante è il concorso che il giornale romano « Musica » apre fra i suoi lettori. Poichè la stagione lirica al Costanzi cominciò col *Tristano* diretto dal Weingartner, il giornale offre un premio di L. 150 a chi meglio risponderà ai seguenti quesiti: 1.º fu opportuna la scelta del Tristano? e quella di un concertatore tedesco? nel caso ove non sembri, quale opera avreste desiderato come prima, tra quelle promesse nel cartellone, e quale concertatore?

— Di *Luisa* è stata data a Parigi, il 18 18 dicembre, la 500.ª rappresentazione. La stampa francese rileva con vivo compiacimento il successo dell'opera dello Charpentier, che dopo tante dispute sul soggetto e sulla musica, si affermò vittoriosamente varcando i confini della Francia e riportando successo in tutto il mondo, da Amsterdam a Sidney, da Milano a Stoccolma da New York a Trieste.

— Dieci manoscritti inediti di W. Mozart e-

sistenti a Roma sono stati acquistati per l'Istituto di Francia che ancora non possedeva un manoscritto mozartiano. Appartengono tutti al 1775, tranne uno che è del 1776. In quel tempo Mozart, ventenne si trovava in Italia.

— Pietro Mascagni ha assunto a Napoli la presidenza di una *Cooperativa artistica dei lavoratori del Teatro* che si propone un programma di attività artistica per l'esecuzione di grandi spettacoli lirici, sinfonici ed anche di prosa.

— Il direttore d'orchestra Von Schuch è morto da un pezzo: ma a Lipsia lo hanno fatto rivivere mettendo in orchestra, al posto del direttore, uno schermo di cinematografo sul quale si proiettava la figura del compianto maestro mentre dirigeva le *ouvertures* del *Freischutz*, dell'*Oberon* e del *Tannhauser*. Le quali — narra un giornale tedesco — sono state eseguite alla perfezione sui gesti e sugli atteggiamenti del fantasma mimico... (E' permesso anche di non mantenersi serii).

Marzo - Aprile.

— Il violoncellista Mainardi ha compiuto con ottimo successo un corso di concerti a Praga.

— *Christiane* del Maestro Gazave, fu rappresentata con successo a Rouen.

— *L'Ile d'amour* di L. F. Bourgoin, ad Avignone.

— *Le Roi Candaule* di Alfredo Bruneau, su parole di M. Donnay, a Parigi (Opera comique).

— *David Garrick* di R. Sommerville, a Londra (Govent Garden).

— *Die Tote Stadt* (la città morta), del giovine maestro Korngold, ad Amburgo.

— *Ikar* del maestro boemo G. Marceek a Dresda.

— A Chicago vide la luce l'opera postuma di Leoncavallo, tratta da Sofocle. *Edipo Re*: sembra però che il successo sia dovuto principalmente all'interpretazione di Ruffo Titta.

— Nel campo della musica sinfonica e da camera, annotiamo che in America le *Impressioni dal vero* di G. F. Malipiero, furono eseguite con vivo successo a New York, prima dalla *National Symphony Orchestra* diretta da Bodansky, e poi dalla *New York Symphony Society* diretta dal Damrosch.

— A Filadelfia fu eseguito un poema sinfonico di Alfredo Casella, costruito su temi del folklore italiano e intitolato *Italia*.

— A Chicago il poema *Juventus* di V. de Sabata, fu eseguito dalla *Chicago Symphony*.

— Mentre a Como si esumava *Platea*, a Parigi si riprendeva l'altra opera di Rameau — che era stata rappresentata la prima volta nel 1747 — intitolata *Castore e Polluce*.

Maggio.

— A Roma, al Teatro Costanzi, protagonista Gilda dalla Rizza, fu rappresentata con ottimo successo di pubblico e di critica la tanto attesa opera di Franco Vittadini, tratta da G. Adami dalla commedia dei Fratelli Quintero, *Anima Allegra*.

— Il Maestro Riccardo Storti, autore di un'opera, *Venezia*, lavora attorno ad un poema lirico intitolato *Leonardo*, su libretto di Antonio Lega. E si dice che ne sarà protagonista Nazzareno De Angelis.

— Pedrollo, autore de *L'uomo che ride*, sta musicando, sempre su libretto di A. Lega, un dramma che si chiamerà *La casa dei fiori*.

— Gino Marinuzzi avrebbe avuto dal Belasco, autore del dramma de *La fanciulla del West*, il soggetto di un altro dramma, *Son and daughter* (Figlio e Figlia) che si accingerebbe a musicare.

— Vincenzo Michetti ha quasi ultimato *La Grazia*, opera di ambiente sardo, tratta da una novella della Deledda e ridotta per la scena lirica dal Michetti stesso e dalla novellatrice.

— Bruno Barilli — musicista e critico romano — ha quasi finito di strumentare *Emiral*, opera di soggetto albanese.

— Umberto Giordano musicherà, anzi avrebbe già cominciato a musicare *La cena delle beffe*: aveva acquistato il diritto di metterla in musica il maestro T. Montefiore, fino da quando il bel dramma apparve per le scene dell'Argentina; ma non essendosi deciso a mettere in esecuzione il suo disegno, ha ceduto al Giordano il diritto stesso.

— Alberto Franchetti ha terminato il *Glauco* che era nato per lui fino dal 1915 come soggetto per musica e che fu poi dal poeta che lo aveva ideato come azione lirica, tradotto in tragedia pel teatro di prosa.

— Wolf Ferrari scrive su libretto di For

zano un'opera comica in tre atti: *La gabbia d'oro.*

— Italo Montemezzi sta lavorando a un *Paolo e Virginia*, su libretto di R. Simoni.

— E Pietro Mascagni, al quale era stato offerto un libretto su *Beatrice Cenci*, non lo musicherà. Narra infatti la *Stampa* che l'arguto maestro avrebbe detto al giornalista amico che glie lo offriva: « Già! E appena il tenore nel duetto, verrà fuori con un « O Beatrice » il pubblico seguiterà: « il cuore mi dice... » E meglio non farne nulla!

— Giuseppe Mulè sta scrivendo un'opera di ambiente classico, *Dafne*, su libretto di Romagnoli; ha anche composto i cori e gli intermezzi della tragedia greca che si è data al teatro greco di Siracusa (le *Coefore* di Eschilo).

— Al Casino Municipale di Nizza andò in iscena *Colomba*, opera lirica di Henri Busser, su libretto che lo stesso musicista adattò per la scena, traendolo dalla novella di Prospero Merimée. Successo lieto.

— Al « Bürgertheater » di Vienna ebbe ottimo successo l'opera *Dopo* del Maestro Edoardo Granelli, molto noto colà per avervi diretto importanti concerti. Otto chiamate.

— A Cannes, Isidoro de Lara ha dato con successo la sua nuova opera *Les trois mousquetaires.*

— L'opera comica di H. Spangerberg *Zu Bacharach am Rhein* ha avuto liete accoglienze a Coblenza.

— *Meister Schwalbe*, altra opera comica di H. Marteau, è piaciuta a Plauen.

— Al Teatro Comunale di Halle è stato rappresentato con grande successo il *Don Pasquale* di Donizetti. Il libretto era stato rifatto da Otto Giulio Biernbaum.

— Con molto onore M. E. Bossi ha chiuso il suo giro di concerti nelle principali città della Svezia dove è stato ammirato come concertista di organo e come compositore.

— A Brema l'Orchestra Nazionale diretta dal Wendel, eseguì a quel Circolo Artistico varie composizioni di Mancinelli, Sgambati, Bossi, Alfano e Respighi non che della compositrice milanese Giulia Recli: di quest'ultima furono apprezzati ed applauditi tre bozzetti montanini della *Suite* per orchestra « Tra greggi e pastori ».

— A Leopoli è stata fondata una società musicale ebraica che dispone di un corpo corale e di una grande orchestra e che vuol eseguire prevalentemente musica di compositori israeliti.

— Un gruppo giovanile è stato costituito a Parigi da Gérard Viterbo e Jacques Bralez nell'intento di organizzare degli spettacoli d'arte, così di musica come di prosa e di danza.

— Il baritono Battistini e l'ing. Giulio Gatti-Casazza, direttore del Metropolitan, sono stati nominati Grandi Ufficiali della Corona d'Italia.

— Amilcare Zanella — chi se lo immaginerebbe? — è membro della Società Astronomica di Francia. Assai sovente il *Carlino* di Bologna pubblica articoli di astronomia firmati con quel nome e con quella qualifica, e molti credevano che si trattasse di un'omonimia. Invece no: lo Zanella astronomo (e chi se ne intende dice che è tutt'altro che un semplice dilettante) è proprio lo Zanella pianista, compositore e direttore del Liceo musicale Rossini di Pesaro.



AMILCARE ZANELLA

— Il pianista prof. Marcello Buogo, già allievo del Conservatorio di S. Cecilia in Roma, è stato nominato insegnante di pianoforte nell'Istituto di Musica di San Paulo nel Brasile.

Giugno.

— Un trio femminile è stato costituito a

Siena, e ha dato un applauditissimo concerto d'inaugurazione all'Accademia dei Rozzi. Lo compongono la marchesa Lenzoni (violino) la sorella di lei (pianoforte) e la violoncellista Clia Palo.

— Da una ditta di Filadelfia è stato costruito un organo che è probabilmente il più grande del mondo. Essendo destinato alla cattedrale di New York, furono necessari per il trasporto tredici grandi carri ferroviari. I mantici sono azionati da un motore di quaranta cavalli.

— R. Strauss ha diretto a Montevideo alcuni concerti per il mite compenso di 90.000 *pesos* dell'Uruguay (ciò che significa 180 mila lire circa) per ogni concerto!

— Una prova degli incassi favolosi ci dà un giornale nord-americano, riproducendo il *borderò* di un concerto dato nell'ottobre scorso a Montreal (Canadà): oltre un milione di lire d'incasso. Vero è che vi cantò Caruso! Ma un altro tenore, che pochi anni sono esordiva al nostro Dal Verme e che oggi è un astro del *Metropolitan*, indipendentemente dai compensi assicuratigli dalle scritture teatrali, ha guadagnato quasi un milione e mezzo in una serie di concerti ai quali partecipò dall'ottobre all'aprile decorsi.

— La Società Orchestrale bolognese, riunita in assemblea straordinaria il 22 aprile 1921, dopo ampia discussione sulla situazione politica, ritiene essenziale alla vita dell'organizzazione come esponente legittimo di tutela economica e morale, *l'assoluta apoliticità*, dando in conformità ampio mandato al Consiglio dell'orchestrale di staccarsi immediatamente dalla Camera Confederale del Lavoro, regolando di conseguenza i rapporti con le altre categorie di lavoratori del teatro e di costituirsi in società autonoma.

— Ferruccio Busoni è stato recentemente nominato commendatore della Corona d'Italia, di *motu proprio* del Re.

— I giornali nord-americani parlano in modo lusinghiero di Arturo Bonucci violoncellista italiano che ha compiuto un giro di concerti nelle città dell'Unione.

Il giovane pianista Leandro Criscuolo ha dato un riuscitissimo concerto a Parma, facendosi ammirare come impeccabile esecutore e come interprete squisito.

Luglio.

— Il bilancio della Compagnia d'Opera di Chicago si è chiuso con una perdita di 134 mila dollari. A costituirla contribuirono certamente le paghe profumate di alcuni artisti, che ebbero, per ogni rappresentazione, cifre di questo genere: la Galli-Curci, la Garden e Ruffo Titta, 2500 dollari; lo Schipa, 1800; la Raisa 1600; la Galli 1000; il maestro Polacco direttore d'orchestra, 1500; il Baklanoff 600.

La *Butterfly* di Puccini, recentemente eseguita all'*Opera di Stato* di Berlino, fu trasmessa col telefono senza fili a parecchie altre città tedesche, nel raggio di 1700 chilometri. L'esperimento è riuscito benissimo e sarà largamente applicato alle esecuzioni musicali, sì di teatro che di concerto.

— Renzo Bossi, insegnante al nostro Conservatorio, ha fatto udire a Napoli, all'Accademia italiana di musica, alcune sue composizioni, tra le quali un *trittico* per violoncello e pianoforte, un concerto (in *do* magg.) per violino e piano, una *Laude* e cinque liriche per canto, quartetto d'archi e piano, cantate egregiamente dal soprano Rosa Aiello, che dovette concedere la replica di alcune di esse. Il concerto bossiano ebbe ottimo successo.

— Il concorso del Comune di Milano per una composizione per coro ed orchestra è stato giudicato nei primi dello scorso giugno. La Commissione (E. Bossi, A. Seppilli, V. De Sabata, F. Brunetto e G. Cesari) ha dichiarato degni di menzione sei fra le venticinque composizioni presentate. Il premio è stato diviso così: L. 3000 al m. Frazzi Vito per una sua *Caccia;* L. 2000 al m. Isidoro Capitano per un *Prometeo liberato.*

— Quattro bozzetti per cori soli, già premiati al Concorso del Comune di Milano dello scorso anno, e composti dal m. Carlo Pedron, insegnante al nostro Conservatorio, furono eseguiti con vivo successo dall'Accademia torinese di canto corale « Stef. Tempia ».

— Con eguale successo fu accolta, nello stesso concerto, una trascrizione per cori di alcuni *Canti popolari piemontesi*, composizione elegantissima del m. Leone Sinigaglia, l'acuto ricercatore e coordinatore della fioritura folkloristica italiana.

— A Praga, Ottorino Respighi diresse un concerto orchestrale facendo applaudire composizioni di Lualdi, Pizzetti, sue proprie e di altri autori italiani.

— Ferruccio Busoni, che ha appena licen-

ziato le due opere *Turandot* ed *Arlecchino*, è intento a comporre un *Dottor Faust* di cui due brani furono eseguiti già in concerto a Berlino, a Londra ed a Roma. Già apparso in volume, il poema non ha nulla che fare con quello di Goethe.

— A Parigi fu pronunziata recentemente la sentenza nel processo che gli eredi Donizetti avevano intentato alla Società degli Autori e Compositori e ad un certo numero di direttori di teatro. La Corte, in conformità delle conclusioni dell'avvocato generale, ha respinto tutte le conclusioni degli eredi Donizetti, constatando che i loro diritti sono scaduti fino dal 1858.

Agosto.

Il 2 agosto muore a Napoli *Enrico Caruso*, — certamente il più celebre fra gli artisti lirici del mondo. La storia dei suoi trionfi, delle sue immense ricchezze è nota da per tutto. Era ormai fisso al Metropolitan, e raramente veniva in Europa. Ci venne nel '15 per rispondere all'appello di Toscanini e partecipare alla stagione da lui organizzata pro-artisti lirici.

A Milano, nel '98, il pubblico del Lirico battezzò un tenore che nell'*Arlesiana* del Cilea aveva cantato con voce d'inconsueta purezza, con accento dolcissimo, pieno di calore. Era Caruso, napoletano, ignoto. Subito il M.° Giordano lo volle interprete della parte di « Loris » nella *Fedora*; dopo il suo trionfo in quest'opera fu assunto alla Scala, e ne fu ornamento precipuo per molti anni. Poi vennero i teatri dell'Estero, i contratti sempre più ricchi, finchè l'America ne assorbì tutta l'attività. Ma il favore col quale fu sempre accolto e festeggiato dimostra che egli seppe tenere altissimo il decoro dell'arte italiana.

Tutti i giornali del mondo riferirono cenni biografici di lui.

Si registra in queste pagine l'evento tristissimo, e il rimpianto universale.

— A Vercelli, in età di 76 anni, si è spenta la signora Teresa Brambilla, vedova di Amilcare Ponchielli e già artista lirica molto apprezzata.

— A Roma, al palazzo dell'Esposizione, Domenico Alaleona diresse un concerto dantesco, nel quale furono eseguiti, oltre a pezzi antichi, una *Beatrice* di Alberto Gasco e, del maestro Alaleona, un *Inno a Dante*, su una strofa di G. D'Annunzio e *Canti di maggio*.

— Il concorso bandito dal Comune di Napoli per un'opera musicale di autore napoletano, da rappresentarsi al « San Carlo » ha avuto esito negativo. Dei quattro concorrenti che presentarono i loro lavori, la commissione presieduta dal maestro Cilea non ritenne che alcuno meritasse l'*accessit* per le scene municipali del « S. Carlo ».

— Ulisse Matthey, organista valorosissimo della Santa Casa di Loreto, dopo un giro di concerti in Italia e a Parigi e a Bruxelles si è recato all'Argentina per tenere a Bue



CARUSO ENRICO

nos Ayres un corso di lezioni d'organo e per compiere una serie di concerti in America del Sud e poi negli Stati Uniti.

— Dopo una *settimana musicale* contemplativa, durante la quale Aroldo Samuel diresse a Londra tutti i *Preludi* e le *Fughe* di « nostro padre Bach », seguì un'altra *settimana* che fu un'orgia di modernismo; in essa fu, tra le altre opere contemporanee eseguita *La consacrazione della Primavera* di Stravinski che il critico E. J. Dent, pur senza mettersi in ginocchio davanti a questo nuovo idolo, trova interessante e piacevole sopra tutto per l'originalità dei ritmi e pel colorito orchestrale.

— Al « Palazzo di Cristallo » in un « festival » dedicato a Haendel e a Mendelssohn, fu ammirata la perfetta fusione di un coro straordinariamente numeroso, composto di duemilacinquecento voci.

— *I Pavoni*, leggenda mimica in un atto di Fortolis, musica di Alessandro Tariot, fu rappresentata con molto favore del pubblico a Montecarlo. Il soggetto celebra, in un quadro indiano, la vittoria dell'amore su la morte e sugli Dei. La musica è giudicata, nella sua viva chiarezza, originale e moderna, per la padronanza che il suo autore dimostra di tutte le risorse tecniche di una ricca e pur morbida orchestrazione. Ammirati gli scenari dell'italiano Belloni.

Settembre.

— E' di moda la musica per balletti, in Inghilterra. E balletti hanno scritto o stanno scrivendo Arnold, Bax, Goossens, Arturo Bliss, Anthony, Bernard, Holst ed altri fra i più noti musicisti inglesi.

— *Musica italiana* riferisce che il tentativo di iniziare una serie di spettacoli all'aperto è stato recentemente fatto in Inghilterra, ma con scarso risultato. Il pubblico numerosissimo si è accòrto di non udire e, quel che è più, di non vedere gli attori. Meno che altrove in Inghilterra può sperarsi di aver fortuna con un teatro all'aperto, per la inclemenza del clima e per la rarità in quel paese caro alle nebbie delle tiepide e luminose serate italiane.

— I teatri all'aperto non hanno molta fortuna finanziaria. Dopo le vicende dell'*Arena* di Milano, si apprende che terribilmente passive sono state le stagioni d'opera di Napoli, Verona, Pesaro, Fano, Udine, ecc. Si dice che la cifra totale delle passività in questi teatri ammonti quasi a due milioni di lire. A Napoli solamente la perdita ha raggiunto le settecentotrentacinquemila lire ed all'Arena di Verona ha sorpassato le seicentomila.

Ottobre- Novembre.

— Bonetti, impresario dei Colon, ha reciso il contratto di concessione del Teatro Colon, che avrebbe dovuto aver vigore ancora per due anni. Il Comune di Buones Ayres ha dato al Bonetti un'indennità di trecentomila *pesos* (circa due milioni di lire italiane). Il Teatro messo a concorso, fu poi assegnato a Walter Mocchi.

— Un gruppo corale universitario composto di studenti è sorto a Roma. Li prepara ad esecuzioni d'assieme il maestro Vincenzo di Donato.

— *Armonia* è il nome del periodico mensile che ha cominciato a pubblicarsi a Fiume e che « vuol essere la rivista di tutti coloro che amano e s'interessano di cose musicali ».

— *Musica italiana* è un giornale bimensile di critica e di cronaca musicale, che ha cominciato a Roma le sue pubblicazioni; si propone di *nazionalizzare* il gusto musicale e di mettere in valore gli elementi giovani di schietto stampo latino.

— Ai « Promenade Concerts » di Londra è stato eseguito un *Crepuscolo sul mare* di Francesco Santoliquido che è giudicato opera interessante e ben costrutta.

— E' morto a 70 anni il compositore Carlo Podestà. Una sua opera giovanile: *Un matrimonio sotto la repubblica* venne rappresentata con successo a Milano ed altrove. Egli scrisse pure l'opera: *I burgravi*.

— Una rivista inglese riferisce che fra i canti popolari di una tribù negra quasi selvaggia nello Zambese è stato raccolto, quasi intatto, un canto liturgico del XV secolo, probabilmente importato colà da missionari portoghesi.

— Il premio del concorso Coolidge per un *trio* per violino, cello e pianoforte è stato vinto quest'anno dal compositore inglese Waldo Warner, che fa parte come *violista* del quartetto londinese String. L'anno passato — come è noto — il vincitore fu G. F. Malipiero.

Dieci milionari di Boston hanno costituito un fondo di dieci mila dollari ciascuno, per sostenere la causa dell'opera cantata in inglese ».

La « National Association of harpists » degli Stati Uniti conta 285 soci. Ne è presidente il prof. Salzedo che ebbe il primo premio d'arpa e di pianoforte al Conservatorio di Parigi. Al Congresso degli arpisti furono eseguiti dei concerti con novanta arpe. L'associazione si propone di diffondere lo studio dell'arpa in tutte le scuole, di favorire la costruzione di strumenti perfetti e di stabilire rapporti fraterni fra gli arpisti di tutti i paesi. La sede è a New York, 63 Riverside Drive.

— Per *Il Flauto magico*, di cui i numerosi cambiamenti di scena rendono assai difficile la rappresentazione, il direttore tecnico dell'*Opera* di Dresda ha studiato la combinazione dei tre principi dello scenario stilizzato, degli accessori praticabili e delle proiezioni luminose. Il tentativo è stato favorevolmente accolto dal pubblico.

— *Savitri*, opera di Gustavo Holst, da un soggetto indù tratto dal *Mahabhârata*, è stata privatamente rappresentata al Reale Collegio di Musica di Londra. Le *Musical News and Herald* dicono trattarsi di una bella partitura, di ardua difficoltà esecutiva.

Il M.° Mario Persico, di Napoli, ha musicato un'opera in un atto, di ambiente messicano, « Morenita ».

— G. Francesco Malipiero, terminato un *San Francesco d'Assisi*, sta lavorando a due soggetti comici: *La bottega del caffè* e *Sior Todaro brontolon*.

— Angelo Giacchino ha composto una *Savia* su libretto di Vito Capozzi.

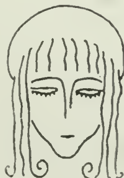
Dicembre.

— Un pari d'Inghilterra, Lord Berners, compone un'opera, su libretto tolto dalla commedia di Mérimée: *La carrozza del Santo Sacramento*.

— A Stoccolma è stato rappresentato con un successo di pubblico e di critica, il *Macbeth* di Verdi. Quest'opera, la decima della serie, vide la luce nel 1847, ma non ebbe una vita molto fortunata. Sembra che ritrovi il favore oggi, in Scandinavia.

A Bruxelles è stata rappresentata *La fille de Roland*, di H. Rabaud, il delicato e squisito autore di *Maruf*. Il successo per l'opera, di nobile concezione e di bellissima fattura, è stato vivissimo.

— Una Compagnia lirica italiana, col nome di « The Italian Grand Opera and Concerts Company » è partita col vapore « Trieste » per Manilla, per un corso di rappresentazioni d'opera, prima a Manilla, poi a Giava, quindi nel Giappone, nel Siam, nelle Indie Inglesi ed in Australia. E' condotta dal M.° Alberti che dirigerà, alternandosi col M.° Tagliapietra, gli spettacoli col seguente repertorio: *Lohengrin*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Fedora*, *Andrea Chénier*, *Butterfly*, *Bohème*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci*, *Aida*, *Gioconda*, *Faust*, *Trovatore*, *Traviata*, *Favorita*, *Barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*, *Fanciulla del West*, *Ernani*, *Lucia*, ecc., ecc.



La riforma del Teatro alla Scala

Quando al principio della guerra, la Scala interruppe la sua attività, vi fu chi pensò che, ormai, la sua funzione di teatro principe, dal quale prendevano ammaestramento e norma tutti gli altri italiani e molti di quelli forestieri, fosse finita.

Eppure, ai tempi in cui il Piermarini l'aveva ideata — ed era poi sorta sull'area della soppressa chiesa di Santa Maria alla Scala — la sede del «Nuovo Regio Ducal Teatro», come si chiamò allora, parve l'edificio più grandioso che potesse esser destinato a spettacoli teatrali. E infatti l'ampiezza della sala elegantissima e le proporzioni inconsuete del palcoscenico non sono superabili senza che i pregi della acustica (eccezionali nella sala del Piermarini) vadano perduti, e senza che si cada, per ciò che riguarda l'area della scena, in una inutile esagerazione.

Ma, a questi tempi, il teatro viveva in un altro modo, e la gente aveva i gusti più modesti e diversamente orientati: e la Scala rimase senza danno costretta fra due strade e una piazza, prigioniera inconsapevole della città che le cresceva attorno, senza sentire il bisogno di allargare il suo dominio. Ed invece si maturava inesorabile la sua condanna alla paralisi, chiusa com'era da ogni lato.

La vita del teatro si faceva intanto sempre più intensa e febbrile. Gli allestimenti scenici diventavano sempre più ricchi e complessi; le moderne esigenze imponevano impianti nuovi per la illuminazione, pel riscaldamento, per i *servizi* accessorii che mano mano si rendevano indispensabili e diventavano sempre più grandiosi: e allora il magnifico teatro dei nostri nonni apparve, com'era, un organismo abnorme, costituito da un grandioso cervello — il palcoscenico —, da un immenso cuore — la sala —, e da picciole membra magre e stecchite. Ma il cervello non aveva nervi per trasmettere alle membra ordini e movimenti, il cuore non avea vene per lanciarvi la circolazione del suo sangue, e le membra, triste e mingherline, sproporzionate all'imperio dei loro signori, prive di muscoli robusti, si intasavano pletoricamente, e non servivano più.

Tuttavia la Scala visse fino al 1915 di una vita che parve gagliarda: le stagioni liriche si succedettero con tanto fasto d'inscenatura che gli stessi stranieri, abituati a teatri modernamente attrezzati e ricchi di spazio circostante per allogarvi i servizi accessorii, non potevano nascondere la loro stupefatta ammirazione.

Apparenze: perchè tutto quello che, nelle celebratissime *messe in scena* della Scala, parve un vero prodigio, derivava dall'impiego di ordigni grevi e macchinosi, ideati secondo una tecnica assolutamente primordiale: e soltanto l'ingegno sottile e pieno di espedienti dei macchinisti — come gli Ansaldo — che il nostro massimo teatro ebbe la fortuna di possedere, supplì fino a ieri alla mancanza di quei moderni mezzi della meccanica teatrale che in ogni altro genere d'impresa erano stati adottati e che nel teatro sembravano — per le nostre menti addormentate — un inutile lusso e un impiego non redditizio di capitali.

In verità, che cosa sia stato capace di ottenere il vecchio Ansaldo con le

braccia dei suoi ottanta gregarii e con macchinismi ingenui, elementari, farraginosi, sembra un prodigio. Chi rammenta la nave oscillante del *Colombo*, il giardino incantato della glückiana *Armida*, la flora gigantesca dell'*Oberon*, il castello e la corte d'onore del *Lohengrin*, non può tuttora sottrarsi a quell'incanto di bellezza che lo aveva fatto prorompere, allora, in un fremito di ammirazione: e noi, vecchi frequentatori della Scala, rammentiamo quel palpito sommesso e quell'ànsito di stupore che si levava come il respiro di un gigante da tutte le parti della platea e saliva su su per i palchi, fino alle gallerie, quando si apriva il velario su una nuova scena: la fedeltà storica, la genialità fantastica, la suggestione romantica, il mistero simbolico, il velo allegorico si rendevano evidenti sempre, secondo che l'indole dell'opera rappresentata richiedeva.

Ma non tutti sanno con quale spreco di energie, con quanta difficoltà di movimenti, con quali ripieghi d'ingegnoso empirismo — e con quali pericoli, anche, per la incolumità del personale di scena e del pubblico — tutto ciò fosse stato ottenuto. E d'altronde le condizioni del teatro erano tali, che non consentivano la coesistenza di parecchie e contemporanee *messe in scena*. Così, non si potevano presentare al pubblico più di tre opere nello stesso giro di tempo, e bisognava *smontarne* una per apparecchiare la quarta: proprio tutto il contrario di quello che le nuove esigenze della vita di un grande teatro lirico venivano sempre più urgentemente reclamando: proprio mentre tutti i grandi teatri dell'estero ed anche nostrani adottavano il sistema del *teatro a repertorio*.

* * *

Questa necessità — trasformarsi o perire — fece sì che molti si convincessero che la vita della Scala fosse ormai finita. Trasformarsi! Ma per trasformarsi occorreva avere la possibilità di muoversi, di allargarsi: ed invece, come si è detto, la Scala è inceppata dalle due vie dei Filodrammatici e di Giuseppe Verdi, e dalla piazza dove Leonardo è assorto in ormai secolare meditazione.

Ma per trasformarsi occorreva trovare tanto spazio da collocarvi un numero considerevole di attrezzi, di scene, di plastici; rendere possibile e, più ancora, agevole la circolazione delle masse e dei materiali scenici sul palco; e rifare di pianta i servizi di illuminazione, di riscaldamento, e rassicurare in modo definitivo dai pericoli di sinistro; insomma rinnovere tutto: tutto fuorchè la sala; la quale per l'ampiezza, per la bellezza architettonica e decorativa, e sopra tutto per i suoi pregi di acustica quasi miracolosi non doveva esser toccata: chè nessun teatro del mondo à la più bella.

Quattrini a mucchi. Anche questo doveva prevedersi come cosa sicura: non stava lì il *busillis*, chè a Milano, quando si tratta di opere di bellezza e di utilità, quando si tratta di conservare od accrescere la gloria di un'istituzione cittadina, il danaro si trova sempre: il *busillis* stava nel problema dello spazio. Il quale, se non era possibile trovare dai fianchi, bisognava cercarlo in alto o in basso. La Scala godeva, come tutti i proprietarii, di due dominii che non soffrono limitazione: *usque ad sidera, usque ad inferos* e quivi soltanto poteva cercarsi la soluzione dell'asprissimo problema.

* * *

E qui entra in scena un uomo di fede e di volontà non comuni, un ingegnere di poche parole e di molta attività, che meglio d'ogni altro può intendere la bellezza di una vittoria completa sulle difficoltà accennate, perchè accoppia alle qualità dell'uomo di cifra la passione profonda del musicista (fu critico musicale della *Perseveranza* per la parte non agevole dei «concerti», ed è ottimo pianista) e la pratica del teatro. Egli affrontò la grave questione; fece un lungo giro all'estero, visitò i principali teatri, tornò, e senz'altro propose la

soluzione. Radicale, completa, difficile, anche, e costosa; ma il dilemma era inesorabile: o riformare il teatro in modo da servire — sempre come un teatro di primissimo ordine — al suo scopo, o abbandonarlo definitivamente alla decadenza.

Ed ora il teatro è rifatto. Quando i lettori avranno sott'occhio queste linee, la stagione scaligna sarà già cominciata sotto la direzione di A. Toscanini e di E. Panizza, con intendimenti superiori d'arte e con mezzi largamente adeguati. Non tutti i lavori sono compiuti, ma il sagace avvicendamento che è stato imposto all'ordine di essi, mentre à consentito la riapertura per la stagione 1921-22, permette che durante questa un'altra parte di opere si compia senza inceparne l'andamento, e che si riprendano a stagione finita quelle che occorse sospendere nel teatro vero e proprio. Non basterà un anno, non ne basteranno due: ma ad opera compiuta — e piani e particolari son già pronti per ognuno dei lati del problema — la Scala sarà in grado di svolgere il più ampio e variato repertorio. I nuovi magazzini, gli archivi scenici, gl'impianti meccanici modernissimi saranno capaci di accogliere e mettere immediatamente in opera i materiali per settanta spettacoli. Il che vuol dire che la Scala, a programma compiuto, potrebb'essere in grado di fare una stagione di settanta rappresentazioni, *cambiando spettacolo ogni sera.*

* * *

O' detto che, non potendosi cercare nei fianchi dell'edificio lo spazio, si è trovato in alto ed in basso. Veramente si sono acquistate e demolite (per poi ricostruirle in edifici adatti al nuovo ufficio) due case dell'attigua via dei Filodrammatici. Esse servono già in parte, e più compiutamente serviranno a lavori ultimati, per accogliere le due centrali di riscaldamento e di distribuzione dell'energia, il centralino telefonico, gli uffici di amministrazione, il posto dei pompieri, i camerini per i dirigenti, le sale di prova, i locali pel corpo di ballo e i depositi pel materiale scenico di scorta.

Sono — questi depositi — due immensi scaffali, alti sedici metri e larghi ventiquattro, nei ripiani dei quali saranno collocate le scene dopo il necessario uso. La separazione di questi locali — nei quali si accentra la generatrice della vita del teatro — dal teatro stesso, è già una garanzia di sicurezza: qualunque cosa succeda, non mancheranno nel teatro nè la luce, nè l'acqua, nè le comunicazioni telefoniche: ed è inutile soffermarci ad illustrare la grande importanza di una sistemazione così razionale.

In palcoscenico, una notevole quantità di spazio si è ottenuta demolendo sei dei dodici piloni che sostenevano il tetto: prima della riforma, questi dodici piloni — sei di qua e sei di là — rendevano malagevole il movimento delle masse e degli attrezzi: i passaggi fra l'una e l'altra colonna erano di poco più di due metri: oggi lo spazio fra i pilastri superstiti è di cinque metri e mezzo circa: il che vuol dire che non vi è più « praticabile » ingombrante, non vi è più massa di coristi, di comparse o di ballerine che non possa essere sollecitamente ed agevolmente spostata dalla scena ai fianchi e da questi a quella, secondo che occorra.

Questo è stato il lavoro più importante e — dal lato della tecnica — più delicato che sia stato eseguito: difficoltà gravissime statiche e costruttive si imponevano: le fondamenta dovettero essere rafforzate, ed oggi un grosso muro fondamentale — un *banchettone* dello spessore di un metro e ottanta centimetri — costituisce il perimetro sotterraneo del nuovo palcoscenico e si affonda a più che sette metri sotto il piano stradale!

Assicurate così le basi dell'opera, si diè mano al *sopralzo* del tetto. I sei pilastri che ormai son rimasti soli a sostegno della copertura sono stati allungati quanto occorreva per consentire una elevazione di oltre sette me-

tri. E il nuovo tetto, costruito con materiali dei quali la leggerezza non esclude la solidità, armato di un'ossatura formata delle capriate Baroni-Lüling, sorge oramai tanto alto, che...

Già. Perchè mai occorreva di salire tanto in alto?

La ragione è questa. Il palco dal quale si manovrano gli scenarii, detto anche *palco forato* sorgeva, prima, ad un'altezza di circa diciannove metri e mezzo dalla base del boccascena: oggi sta a ventisette metri sopra la testa del suggeritore. Il che permette di sollevare gli scenari — tutti distesi come apparivano agli spettatori — su in alto, dove possono rimanere senza sfregamenti, senza lacerazioni, senza increspature, fino a quando dovranno esser riposti, catalogati e numerati, in quegli ampi scaffali di cui fu già fatto cenno.

E così l'ingombro delle scene è ridotto al minimo, la loro mobilità assicurata, la loro custodia garantita.

* * *

Altro spazio si è trovato nelle viscere del suolo: e dico che si è trovato, e non che si troverà, sebbene questa parte di lavori sia riservata ad un secondo periodo di tempo, perchè tutti gli studii necessarii fino ai dettagli più sottili e — quel che conta di più — tutti gli assaggi e le prove sono stati eseguiti con risultato positivo. Il sottopalco della Scala, che finora discende, come una modesta cantina, a cinque metri sotto il piano stradale, si addentrerà nel sottosuolo per altri tre metri: il che permetterà di abbassarvi i pezzi di materiale scenico — generalmente costruiti in plastica — e di collocarvi i relativi meccanismi.

Oltre a questi grandi lavori, per i quali la Scala conquistò in cielo e nel cuore della terra quello spazio che gli era conteso dai lati, si è compiuta la trasformazione radicale di tutti i servizi accessorii, che sono ormai tanto moderni e perfezionati da non invidiar nulla a quelli dei più progrediti teatri del mondo. La *illuminazione* è stata impiantata *ex novo* con sistemi novissimi: l'energia luminosa — capace di un'intensità di ottocentomila candele — è distribuita con gli apparecchi più svariati, mentre il regolatore delle luci, perchè gli elettricisti possano controllare l'effetto delle loro manovre, è stato trasferito — dal sottopalco ove rimase, fino a ieri — sul palcoscenico.

Una novità assoluta è quella costituita dalla «cupola Fortuny», ordigno che accoglie nella sua immensa cavità, candida e nitida, le luci intense o delicate che i proiettori vi concentrano, per diffonderle su tutta la scena con quel senso di realtà e con quella trasparenza che dà l'impressione dell'aria che circola, in una luminosità che non à più nulla di artificiale. Questo grandioso congegno, pesa settemila chilogrammi e la semplice pressione di un bottone elettrico lo porrà istantaneamente in funzione, o lo farà ripiegare sopra se stesso come un mantice da carrozza quando avrà servito.

Per la prevenzione degli incendii e per la estinzione — Dio ce ne guardi — del fuoco, vi è tutto un sistema di difesa: un enorme sipario metallico — del quale lunghissimi segmenti formarono la interrogativa meraviglia dei milanesi, quando li videro attraversare sui loro carrelli le strade della città — separa, occorrendo, la sala dal palcoscenico: quindici ampi lucernarii, posti sul tetto, si aprono automaticamente e stabiliscono l'espirazione del fumo: cemento armato e strutture incombustibili in tutte le nuove costruzioni; muri «tagliafuoco» da per tutto, funi metalliche negli apparecchi di manovra. E poi, una vasta rete di avvisatori che si propaga in tutti i più reconditi e minuscoli locali, telefoni altoparlanti e telefoni ordinari, idranti e prese d'acqua distribuiti ovunque, due grandissimi serbatoi collocati sul tetto; un ordinamento strategico e tattico saviamente predisposto per il servizio dei pompieri, e un numero confortevole di uscite di sicurezza, ampie, comode, facili. Tutto quanto, in somma, è nella recente

dell'uomo previdente e sperimentato per impedire o reprimere il flagello.

Oltre a questo, rifatti camerini e cameroni, e corredati di vaschette da toilette e persino di gabinetti da bagno, rinnovati i mobili, studiati anch'essi con riguardo all'igiene e alla comodità, aperte finestre e finestroni in tutti indistintamente i locali, resi più comodi e agevoli i corridoi che conducono ai posti riservati, rinnovata la fossa dell'orchestra con l'adozione di un piano mobile *a tre punti*, che permette di graduarne la profondità...

Ecco, se non tutti, la maggior parte dei lavori che ànno rinnovata e rinnoveranno, completamente la nostra bella Scala. Ecco l'opera tenace e sagace di un uomo geniale qual'è Cesare Albertini: sotto la direzione del quale l'ingegnere Stranlino, l'architetto Giordani e il capomastro espertissimo comm. Gadola, collaborano con zelo instancabile e con grande competenza per ridare a Milano, col suo teatro ricostruito, il primato artistico, nel mondo dell'arte lirica.

Al che la Scala non può venir meno — ora che, rinnovata anche amministrativamente e posta sotto la direzione artistica di Arturo Toscanini — à ripreso la sua via ricomponendosi con una perfetta modernità di mezzi, in una luminosa sostanza di vita.

G. M. Ciampelli.



Gli artisti lirici nel 1921 *

ANITUA FANNY.

Messicana. Bellissima voce, e una arte di accentuare, di dire, di legare il canto, che avvince il pubblico. Pos-



(Fot. Cavallini).

siede tutto il repertorio dei mezzo-soprani di cartello. A' la gola educatissima, tanto da poter affrontare anche le parti di agilità. E può così cantare trionfalmente il *Barbiere* e la *Cenerentola*. E una cantatrice di stile come poche. A' fatto tutti i maggiori teatri italiani, spagnuoli e del Sud-America. Fu ripetutamente alla Scala e al Dal Verme, e riconfermata più volte al Colon.

(*) Questi brevi cenni biografici sono i soli abbastanza esatti che abbiamo potuto raccogliere perciò mancano quelli di molti egregi artisti che meriterebbero di figurare in questi *Annali* e dai quali speriamo avere e dare le notizie nei volumi che seguiranno.

BADINI ERNESTO.

E sovra ogni altra cosa un cantante attore. Intelligentissimo, sa creare interpretazioni così accurate e spontanee da entusiasmare i più esigenti. Se si fosse dedicato al teatro di prosa, il successo sarebbe stato ancora suo. Ma possiede anche una bella e limpida voce di baritono, sicura e ben timbrata, così che il cantante-attore è anche un ottimo attore cantante. Nel *Falstaff* fu un Ford eccellente, poi un bellissimo protagonista Fu *Beckmesser* nei *Maestri Cantori*, *Gil* nel *Segreto di Susanna* e *Schicchi* perfetto. Nelle scene parlate della *Nina pazza per amore* dette la misura del suo magnifico talento artistico e nella parte di *Ursus* del novissimo *Uomo che ride* trionfò come interprete non meno che come cantante. Notevoli sono i successi che à riportato a Londra, nella stagione del 1920. Quivi lo volle il Puccini che afferma esse difficile trovare uno *Schicchi* com'è lui.

Nella stagione 1920-21 sarà alla Scala per il *Ford* (*Falstaff*) e per il *Beckmesser* (*Maestri Cantori*).

BASSI AMEDEO.

Carriera delle più brillanti, ben dovuta alla meritata celebrità del *divo*: Colon di Buenos Aires (4 riconferme), Chili (2 riconferme), Rio de Janeiro, Montevideo, Rosario, Madrid, Barcellona, Montecarlo, Parigi (tre stagioni: Teatro Sarah Bernhardt, Champs

Elysées ed Opéra), New York (due stagioni al Manhattan e due al Metropolitan), Chicago (due riconferme, comprese Baltimora, Boston, Filadelfia, ecc., ed ancora il Metropolitan di New York), Covent Garden di Londra (4 riconferme), Nazionale di Bucarest, Imperiale di Vienna, Monnaie di Bruxelles. Tutti i più importanti d'Italia: Scala di Milano (2 riconferme), Genova, Firenze, San Carlo di Napoli (3 riconferme), Costanzi di Roma (2 riconferme), Regio di Parma (2 riconferme), ecc., ecc.

Repertorio: *Manon* di Puccini, *Gioielli della Madonna*, *Fanciulla del West*, *Aida*, *Don Carlos*, *Africana*, *Vespri Siciliani*, *Tosca*, *Pagliacci*, *Bohème*, *Traviata*, *Ballo in Maschera*, *Butterfly*, ecc., ecc.

BALDASSARE TEDESCHI GIUS.

Voce piena di freschezza e di grazia, studiò al Liceo di Pesaro e debuttò al *Coccia* di Novara, protagonista di *Iris*, nel 1906. Subito scritturata per il Real di Madrid vi fu riconfermata per l'anno successivo. Passò al San Carlo di Lisbona, dove fu scelta come protagonista di alcune opere nuove portoghesi, e di lì al Liceo di Barcellona, dove pure fu confermata. Da allora la carriera di questa valorosa artista si è svolta con un crescendo di successi. In Italia i maggiori teatri l'accolsero con simpatia e con plauso. Creò le parti della *Cingallegra* del Seppilli e della *Dubarry* del Camussi al Lirico di Milano (1912). Accrebbe il suo repertorio con le più acclamate opere pucciniane, ed affrontò con successo la parte di *Elisabetta* nel *Tannhäuser*. Oggi è fra le più quotate artiste del ruolo di soprano. Recentemente cantò *Wally* al Dal Verme con vivo successo.

BONCI ALESSANDRO.

Voce preziosa, ma sopra tutto metodo severo di disciplina delle forze vocali dalle quali trae il massimo partito col minimo sforzo. E perciò, sebbene da oltre vent'anni calchi le scene liriche del mondo, stupisce per la freschezza e per la resistenza della sua dolcissima voce. Ma à studiato lungamente, austeramente, esercitandosi con tenacia nel sano allenamento della musica sacra, e rassodando nei vari anni nei quali fu cantore del-



la cappella di Loreto le sue magnifiche qualità di stile.

Nato a Cesena, percorsi gli studi a Pesaro col sussidio di una borsa di studio, rimasto per circa un lustro alla Cappella lauretana, debuttò al teatro come *Fenton* nel *Falstaff* (Regio, Parma), rivelandosi poi compiutamente al Dal Verme nel *Faust*. Dal Lirico fu poi chiamato alla Scala pei *Puritani* e quindi cominciò il suo glorioso pellegrinaggio per tutti i grandi teatri d'Italia e di fuori. Ed è inutile specificare teatri ed opere, perchè troppo è noto il nome di questo celebre fra i celebri tenori, ed egualmente conosciuto è il suo vasto repertorio.

BONINI FRANCESCO.

Artista aristocratico, attore efficace, baritono di bellissimi mezzi. Nato nel la piena maturità artistica. À canla piena maturità artistica. Ha cantato in 138 teatri, fra i quali i primi del mondo sotto i più grandi direttori, in 86 opere, dalle più antiche alle modernissime. Creò le parti del suo ruolo nella *Thaïs* di Massenet (Milano, Lirico, autunno 1903), nel *David* di Amintore Galli (ivi, 1904), nel *Rolando di Berlino*, di Leoncavallo (Napoli, S. Carlo, 1904-1905) e nella *Vita Bretone*, di Mugnone (ivi, stessa stagione). Ricordiamo di lui una nobilissima interpretazione del *Sachs* nei *Maestri Cantori* alla Scala. Recentemente fu per una lunga stagione al Sultaniale del Cairo.

BORGIOLI DINO.

È di Firenze. Studiò con molta intelligenza e con ottimo metodo, curando sopra ogni cosa quella *emissione* che permetteva ai grandi cantanti del passato di raggiungere effetti ormai dimenticati conservando a lungo il nitore e la freschezza della voce. Progredì rapidamente ed i progressi sono continui, tanto che egli si trova in condizioni di autentica celebrità. Dopo che, quattro anni fa, cantò a Milano nella *Favorita* con grandissimo successo, passò per i teatri più importanti con esito e compensi da divo. Fu a Madrid, a Barcellona, a Lisbona, a Firenze, a Genova, fece *tournées* in Ispagna. Trovasi ora (carnevale) per la terza volta a Lisbona, acclamatissimo. Tenore veramente celebre.



BORI LUCREZIA.

Nativa di Valenza (Spagna) studiò in Italia e debuttò come *Micaela* nella *Carmen* al Costanzi di Roma, facendo concepire assai liete speranze. Scritturata a Genova per cantare la parte di *Mimì* nella *Bohème*, riportò un bel successo. Ma tutto rimaneva nei confini di una aurea mediocrità, nulla più, quando fu scelta alla Scala di Milano per cantarvi la *Carolina* nel *Matrimonio Segreto*. Fu uno di quei successi che fanno epoca; la creazione meravigliosa, la voce soavissima, l'eleganza della figura, il talento d'artista, la misero dall'oggi al domani in primissima linea fra i soprani lirici del mercato canoro. Subito dopo, altro trionfo nei *Figli di re*, di Humperdinck. Da allora, fu la grande carriera. Scritture superbe in America del Sud e del Nord, a Barcellona, a Madrid: e riconferme, e grandi paghe. Una lunga malattia la tenne per alcuni anni lontana dalle scene. Vi tornò l'anno scorso, a Montecarlo, rinnovando i passati trionfi. Ed ora, è al Metropolitan.

CANNETTI LINDA.

Una voce purissima, di grande dolcezza e di grande estensione si levava a Verona, nella chiesa del Collegio degli Angeli, dal coro delle educande nelle cerimonie religiose. Era Linda

Cannetti, che quando uscì dall'educandato continuò gli studii e debuttò con esito felicissimo. Sposatasi col tenore Bravi e rimasta immaturamente vedova, si assentò per qualche tempo dal teatro, dove rientrò per la porta grande, quella del teatro Scala.

La voce ben timbrata, uguale, dalle note gravi agli acuti squillanti e sicuri, il felice temperamento artistico, la grazia e la nobiltà degli atteggiamenti ne fecero una delle colonne di parecchie stagioni successive. Fu *Alice* nel *Falstaff* nella stagione pel centenario verdiano, creò la parte di *Crisotemide* in *Elettra*, fu *Elsa* ammiratissima in *Lohengrin* che, nella stagione 1912-13 replicò per ben ventiquattro volte. Poi ancora nel *Don Carlos* di Verdi, in *Feuersnot* di Strauss, in *Otello*. Creò *Francesca* al Regio di Torino, sostituendo la signora Tarquini, ammalatasi, ed imparando con prodigiosa celerità l'ardua parte. Al Colon di Buenos Aires riportò clamorosi successi come *Margherita* nel *Faust* e come *Fiora* nell'*Amore dei tre re*. À fatto tutti i nostri teatri più importanti e quelli del Sud America. Andrà ancora alla Scala nella stagione di riapertura.

CONCATO AUGUSTA.

È in carriera da pochi anni, ma la sua è stata carriera rapidissima.

Bella voce, buon temperamento, figura simpatica e distinta. Cantò al Lirico di Milano *Un ballo in maschera* col Bonci, e da allora non corse, volò. Fece molti teatri italiani, ottimi. Se non è stata ancora all'Estero, ciò è dipeso da lei che non ha voluto finora andarvi, tanto più che per le scritture che le si offrono, proficue e numerose, non à che il fastidio della scelta. Cantò l'*Aida*, la *Forza del Destino*, la *Loreley*. È molto quotata come *Dejanice* e come *Francesca*. Fu recentemente al Comunale di Bologna e al Dal Verme di Milano per la *Francesca*. Tra le giovani è delle maggiori.

CARPI FERDINANDO.

Tenore aristocratico che si è affermato per la bellezza della voce, per la grazia del canto e per la signorilità dei modi. Nato a Modena à compiuto gli studii di legge a Bologna, studiando insieme il canto. La sua carriera cominciò in Russia in una *tournée* che percorse poi (impresario Castellano) l'Egitto, l'Algeria, Tunisi, Atene, Smirne, Marsiglia, Liegi, Bruxelles, Amsterdam, Gand ed altre città del Nord. Al Covent Garden, sotto la direzione di Mugnone, cantò *Rigoletto* con la Melba e Sammarco. La sua fama fu allora consacrata, e lo fece chiamare al San Carlo e al Costanzi dove cantò il *Don Pasquale* con la Storchio e De Luca e il *Barbiere* con Ruffo Titta e la De Hidalgo. Lisbona, Pietroburgo, Varsavia, Odessa, Montecarlo, Trieste, ecc., ecc. È degna di ricordo la *Traviata* datasi a Milano per la commemorazione verdiana, nella quale il Carpi cantò con la Storchio e lo Stracciari.

CRIMI GIULIO.

È palermitano. Non fu molto fortunato nei primi passi della sua carriera, ma una *Manon Lescaut* a Treviso, nella quale fu ottimo *Des Grieux*, lo rivelò come tenore lirico *spinto* di mezzi non comuni. Scritturato per la stagione autunnale del Dal Verme di Milano — che è molto importante — vi cantò egregiamente la parte di *Josè* nella *Carmen*. Fu richiamato allo stesso teatro per la famosa stagione toscaniniana del 1915 eseguendo *Tosca* con la Muzio e col Viglione Borghese. Ed ascese quindi al massimo teatro, alla Scala, dove cantò ne *La battaglia di Legnano* e nell'*Aida*. Passò a Chicago, di là a New York (Metropolitan) e da sei anni non è tornato in Europa.

DAL MONTE TOTI.

Cominciò a farsi notare a Milano ne *La Rondine*. Spigliata nell'azione,

argentina e vellutata insieme nella voce: fu una gioia ascoltarla! Ampliò subito — valendosi di una intelligenza pronta e versatile — il suo repertorio e si cimentò nel genere lirico puro cantando *Butterfly*. Ma quando, in altre città, si produsse come *Gilda* nel *Rigoletto*, fu un'affermazione splendida. In questa parte



DAL MONTE TOTI

Fot. Dall'Armi.

trionfò da per tutto e continua ancora a trionfare. Particolarmente adatta al genere leggèro, per la flessibilità, direi quasi per la *liquidità* del suo organo gradevolissimo, pieno di grazia, furoreggia — per esempio — nel *Barbiere di Siviglia*. La sua voce è disciplinata da intenti d'arte superiori: emissione squisita, sicurezza grandissima: possiede note acute brillanti come poche: è cantatrice squisita, molto ricercata dalle imprese. Al Regio di Torino, nella parte di *Angelia nella Dejanice* ebbe un vero trionfo. È scritturata per la stagione di riapertura della Scala.

DANISE GIUSEPPE.

È entrato l'anno scorso (1920) al Metropolitan, il che vuol dir tutto: ma già era stato nel Sud e nel Centro America, ripetutamente e per qualche



anno, con imprese di primo ordine. La sua carriera, laboriosa, volonterosa, costante e tenace, si svolse gradualmente nei teatri italiani nei quali trovò un po' alla volta le grandi soddisfazioni. Creò con arte magnifica la parte di *Gianciotto* nella *Francesca da Rimini* alla Scala e fu elemento pregiatissimo della stagione anche in altre opere. Voce robusta, di lucido timbro, bella intelligenza di interprete.

DE ANGELIS NAZZARENO.

Al nome di lui si ricollegano le più complete, le più grandi creazioni del teatro lirico nel ruolo di *basso*. Ma la grande estensione del suo registro gli permette di affrontare anche alcune e non lievi parti nelle quali la tessitura è baritonale.

È romano di Roma, dove nacque il 17 novembre 1881. È entrato in arte nel maggio del 1904 ed ha percorso gloriosamente il mondo nei principali teatri. La Scala di Milano, nei bellissimi periodi della direzione Serafin lo ebbe interprete in esecuzioni che

non potranno esser dimenticate, fra le quali primeggia quella del *Parsifal* nel 1913. Del resto noi lo vediamo *Basilio* nel *Barbiere* e *Giovanni da Procida* nei *Vespri; Re Marke* nel *Tristano* e *Filippo II* nel *Don Carlos; Marcello* negli *Ugonotti* e *Ramfis* nell'*Aida*. Lo vediamo protagonista nel *Mefistofele* e nel *Mosè* — delle quali parti fa due vere creazioni — e nel *Principe Igor*. È poi *Archibaldo* ne *L'amore dei tre re, Giorgio* ne *I Puritani;* nelle opere wagneriane *Re Enrico, Wotan, Langravio, Hagen,* in tutte cantante magnifico ed interprete finissimo. La sua bellissima voce, di rara pastosità e morbidezza, possiede accanto agli scoppii di formidabile potenza le sfumature più dolci. È un artista da considerarsi *fuori classe*.

DE HIDALGO ELVIRA.

Diva autentica, riconosciuta senza



contrasti. Se l'appellativo può parere convenzionale, potremo assumere quello che le à consacrato il buon Carlo d'Ormeville, che la chiama *la Vittoriosa*.

Giunse a Milano da Barcellona ove è nata, e subito sorprese per la mirabile facilità con la quale superava i passi più ardui della tecnica vocale. La giovinetta spiccò rapida il volo, conseguendo i maggiori successi che un'artista celebre può desiderare. E trionfò nei maggiori teatri d'Italia, e in quelli della Russia, della Spagna, del Portogallo, di Grecia. Fu poi al Colon di Buenos Ayres e al Metropolitan di New York, e naturalmente alla Scala di Milano.

Rosina e *Lucia*, *Amica* ed *Elvira*, *Ofelia* e *Dinorah*, *Gilda* e *Maria*, *Adina* e *Lakmè*, mirabile e perfetta in tute queste parti che riconducono al ricordo — purtroppo ridotto quasi soltanto un ricordo — della squisita arte del bel canto.

DE LUCA GIUSEPPE.

Artista di bellissima voce e di grande ingegno. È romano. Allievo dell'Accademia di Santa Cecilia. Il suo intelletto interpretativo e la sapienza con la quale egli sa far uso dei propri mezzi lo hanno posto in una posizione assolutamente primaria nel mondo lirico. Si rivelò a Milano creando il *Michonnet* nell'*Adriana Lecouvreur* al Lirico, dove si trovò accanto a Caruso ed alla Pandolfini. Cantò poi meravigliosamente nella *Griselda* di Massenet. Ricordiamo di lui un eccellente *Beckmesser* nei *Maestri cantori* e un magnifico *Mefistofele* nella *Dannazione di Faust* alla Scala. Poi anche lui prese il volo per l'America, in tutti i più grandi teatri, ed oggi è da cinque o sei anni al Metropolitan, ammiratissimo e pagatissimo. Possiede tutto il repertorio lirico e talvolta fa anche opere drammatiche. E fa sempre bene.

DE MURO BERNARDO.

Mascagni, per la prima rappresentazione della sua *Isabeau* alla Scala di Milano (1912) ebbe come *Folco* que-

ignoto: aveva infatti cantato al Petruzzelli di Bari e al Comunale di Lecce, e non crediamo avesse fatto altri teatri. Nell'*Isabeau*, di colpo, diventò celebre. Quella sua voce squillante, piena di scintillii, estesa, sicusto tenore che era poco meno che un



DE MURO BERNARDO

Fot. Badodi.

ra conquistò il pubblico di Milano che lo battezzò grande tenore con un successo che fece epoca. E non è un modo di dire questo: chè da allora la grande carriera tracciata si è svolta con la miglior fortuna. Europa ed America del Sud se lo contendono a colpi di biglietti da mille. Ultimamente fu al Perù: di là fece una punta a Milano (Dal Verme) e poi andò all'Avana. Opere preferite: *Carmen*, *Chènier*, *Trovatore*, e naturalmente, l'opera che fu la sua mascotte: *Isabeau*. E sardo, di Tempio. Esce da famiglia modestissima e dovè lottare non poco per coltivare quella voce che oggi gli largisce tanto generosa ricompensa.

DE VOLTRI MAFALDA.

È giovane d'anni (nata a Bergamo nel 1893) e giovanissima in arte dove à debuttato nel 1919. Soprano leggero di intonazione sicura e di bel timbro vocale, à iniziato la carriera al Dal Verme di Milano come *Walter* nella *Wally*. Fu poi *Olga* nella *Fedora*, *Jenny* nel *Guglielmo Tell* e *Micäela* nella *Carmen*. Creò la parte di *Trude* nei *Fuochi di San Giovanni* e, scritturata nella compagnia russa De Djaghileff, rappresentò all'Opéra di Parigi e al Covent Garden di Londra la parte di *Bellina* nelle *Astuzie femminili* di Cimarosa, orchestrate dal Respighi. Fece la grande stagione di Fiera al Donizzetti di Bergamo (in *Carmen*, *Loreley*, *Pastore*) e ritornò poi al Dal Verme dove fu applaudita nell'aspra e difficile parte di *Gilda* nel *Rigoletto*. E artista di sicuro avvenire.

FERRONI LUIGI.

Debuttò a venti anni nel 1904, al Verdi di Firenze e si fece notare per la robusta bellezza della sua voce di basso, estesa, duttile e ben educata. Fu nei più importanti teatri d'Italia, dal Regio di Parma al etruzz Bari, dal Bellini di Catania al Dal Verme di Milano, sempre gradito al pubblico ed alle imprese. Fu prescelto per eseguire all'Arena di Milano, nell'immensità degli spettacoli all'aperto, le parti di *Ramphis* e di *Oroveso* nell'*Aida* e nella *Norma*. Fu poi scritturato per il Reale di Malta.

GALEFFI CARLO.

Occupa fra i baritoni del tempo un posto veramente eminente. Nativo di Roma, si rivelò una diecina d'anni fa a Milano cantando *Tosca* poi *Aida* al Dal Verme. Subito gli si spianò fortunata la via. Fu in America del Sud, ripetutamente al olon di Buenos Ayres. In Italia tornò per cantare alla Scala, e sono memorabile e-

sempio di voce possente duttile bellissima e di arte raffinata le creazioni che fece del *Barnaba* nella *Gioconda*, del *Nabucco* e dell'*Amfortas* nel *Parsifal*. Per tre anni fu applaudito a Chicago e a New York. Fu anche in Russia, ebbe riconferme con lauti emolumenti al Colon, ed è stato scritturato per la stagione della Scala dove canterà nel *Parsifal*, nel *Barbiere* e nel *Gianni Schicchi*.

FINZI MAGRINI GIUSEPPINA.

Soprano leggero di ottima scuola, si può dire di scuola antica, con frase di nostalgico rimpianto. Timbro preciso, estensione notevole, agilità sicura ed anche una bella espansione in quei canti che esigono persistenza di *fiati*. Poche artiste sanno cesellare come lei l'*aria* e la cabaletta del primo atto di *Traviata*: nella quale opera dimostra un lodevole talento drammatico nel quarto atto. Artista intelligente e di bella fama, possiede un vasto repertorio di cui ricordiamo *Sonnambula, Barbiere, Puritani, Lakmè;* in una parola, tutto il genere fiorito.

GAUDIO MANSUETO.

Al suo debutto — avvenuto a Padova nell'*Aida* — fu immediatamente apprezzato per la bellezza della sua voce di basso e cominciò a calcare le più importanti scene, dovunque acclamato, interprete di un eclettico e vasto repertorio che dal *Parsifal* va ai *Puritani*, dal *Mefistofele* alla *Favorita*, dagli *Ugonotti* al *Barbiere*.

Alcuni dei primari teatri percorsi: Scala di Milano (3 riconferme); Reale di Madrid (3 riconferme); Comunale di Trieste (3 riconferme); San Carlo di Lisbona (3 riconferme); Costanzi di Roma (4 riconferme); Carlo Felice di Genova e Politeama Genovese (8 riconferme); Liceo di Barcellona (2 riconferme); Sociale di Treviso (2 riconferme); Buenos Ayres (4 riconferme); Montevideo Rosario e Rio de Janeiro (2 riconferme). Poi Regio di Parma, Regio di Torino, Donizetti di Bergamo, Petruzzelli di Bari, Filarmonico di Verona, Municipale di Modena, Fenice di Venezia, Pietroburgo, Odessa, ecc., ecc. La sua bella



GAUDIO MANSUETO

interpretazione degli *Unogotti* al Dal Verme fu recentemente molto lodata. Ora andrà alla Scala.

LAURI-VOLPI GIACOMO.

Questo tenore nato a Lanuvio, di Roma, l'11 dicembre 1893, debuttò il 15 settembre 1919 a Firenze con l'impresa di Walter Mocchi e fu *Des Grieux* nella massenettiana *Manon*. Il suo bellissimo timbro di voce dolcissimo, estesissimo, tale da far ricordare Marconi e Masini, lo mise subito in primo piano fra i tenori lirici più pregiati. Varcò l'Oceano e fu applauditissimo a Rio Janeiro, a San Paulo, a Buenos Ayres, poi al Costanzi di Roma quindi a Trieste, a Genova, a Bologna. Dappertutto la critica salutò il suo apparire come una rivelazione. La sua intelligenza, la sicurezza con la quale giunge ai più squillanti acuti, la disinvoltura con cui passa alle mezze voci nelle quali à sfumature deliziose fanno di

lui un magnifico tenore. Nel *Rigoletto* è un *Duca di Mantova* eccezionale, ed è ottimo *Almaviva* nel *Barbiere*, *Arturo* nei *Puritani*, *Rinuccio* nel *Gianni Schicchi*, *Rodolfo* in *Bohème*. Pel *Rigoletto* è stato scritturato alla Scala (stagione 1921.22).

GALLI-CURCI AMELITA.

Milanese di nascita, appassionatissima di musica, studiò al Conservatorio Verdi ottenendo il diploma di... pianoforte, ma coltivò anche — e con passione — il canto, quasi senza maestro, e questo è tanto più meraviglioso, in quanto educò la gola ad una disciplina tale da riuscire uno dei più celebri soprani leggeri del nostro tempo. La profonda conoscenza della musica e del pianoforte le furono di grande sussidio nel formarsi un repertorio con seria preparazione. Debuttò al Costanzi in quaresima 1908, e da allora fu un crescendo di successi che assurgono — specie in questo ultimo periodo — ad altezze di trionfo. Fu in Russia, in Spagna, e poi passò in America dove in breve diventò l'idolo del pubblico, celebrata negli Stati Uniti come un dì la Patti.

È ricca a milioni e, oggi, è l'artista che paga la tassa d'esercizio più rilevante. Intelligentissima, canta in francese, in inglese, in tedesco e persino in russo: si accompagna al pianoforte in giri di concerti che sono un'altra e non piccola fonte di guadagni: è stata anche collaboratrice del giornale spagnuolo *El Universo*. La voce sicura, estesa, agilissima le permette di superare tutte le difficoltà del virtuosismo: il sentimento la fa interprete commovente. *Amina*, *Gilda*, *Lucia*, *Rosina* insuperabile. È ormai definitivamente stabilita nel Nord America.

MARTINELLI GIUSEPPE.

Questo tenore che ormai à raggiunto la celebrità, si fece notare per la prima volta al Dal Verme nel 1910 per la bellezza della sua voce e pel calore comunicativo del canto. Nato a Montagnana di Padova, dove faceva l'ebanista, studiò col maestro Mandolini che seppe disciplinare le facoltà naturali di quel bellissimo organo tenorile, facendole brillare in un magnifico insieme di forza, di dolcezza, di espressione e di tecnica. La sua prima opera lirica fu *Ernani*, a cui seguì *Ruy Blas*, con le quali conquistò il favore e l'ammirazione del pubblico del Dal Verme. Ad Ancona nel *Ballo in Maschera*, poi al Costanzi di Roma nella prima rappresentazione italiana de *La Fanciulla del West*, efficacissimo e — crediamo — insuperato interprete della parte di *Johnson*. Vennero poi Brescia, Napoli, Genova, Montecarlo, Londra, e finalmente la mèta agognata di tutti gli artisti: la *Scala*. E col successo, con la celebrità, coi quattrini venne ancora l'America ad aggiungere celebrità, successo, quattrini. Repertorio lirico spinto e drammatico. Nell'estate del 1920, in un *pour-parler* col maestro Toscanini, si è ventilata l'idea di affidargli la parte di protagonista nella prima esecuzione del *Nerone* di Boito. se davvero quest'opera arriverà, una volta o l'altra, alla scena.

MASINI PIERALLI AUGUSTO.

È di San Giovanni Valdarno (Arezzo) ed à ormai raggiunta la più schietta notorietà nel mondo lirico come uno dei più celebrati bassi che calchino le scene. È un attore raffinatissimo e possiede una magnifica voce di timbro robusto e dolce ad un tempo, di grande estensione, d'intonazione sicura. *Don Basilio* nel *Barbiere*, *Leporello* nel *Don Giovanni*, *Baldassare* nella *Favorita*, à riportato costanti e meritati trionfi. La Spagna, il Portogallo, l'America conoscono ed apprezzano a sommo grado questo ottimo artista che fu, nella stagione di carnevale-quaresima 1921, eccellente ornamento del San Carlo di Napoli.

MAZZOLENI ESTER.

À debuttato il 24 gennaio 1906 al Costanzi di Roma. Subito dopo, — per tre anni consecutivi — fu alla

Scala di Milano. Memorabile la interpretazione ch'ella diede della *Vestale* di Spontini che fu trasportata interamente, con artisti, scene e masse a Parigi all'Opéra ed eseguita quivi per



MAZZOLENI ESTER

beneficenza. Compiè al Colon di Buenos Ayres una stagione interessantissima: fu poi al Reale di Madrid e in tutti i principali teatri d'Italia, San Carlo di Napoli, Regio di Torino, Fenice di Venezia, Comunale di Bologna. Nella rievocazione di *Medea* di Cherubini creò la parte di protagonista. È l'unica interprete vivente della *Lucrezia Borgia* e si è distinta nei *Vespri Siciliani.* Recentemente à interpretato con arte squisita la *Dejanice* di Catalani. Eccelle particolarmente in *Aida, Norma* ed à piegato il suo temperamento — che è essenzialmente drammatico — all'interpretazione di *Violetta* nella *Traviata.*

È una delle più significative artiste del nostro teatro di musica, di raro talento e di severa scuola.

MELIS CARMEN.

Distintissima, bella, molto aggraziata. Un felice temperamento di artista. Buona voce, ma sopratutto molto talento, e uno *charme* che conquista subitamente il pubblico. Dalla nativa Sardegna venne a Milano dove più volte si affermò vittoriosamente. Cantò alla Scala e al Dal Verme, e son degne di particolare ricordo le sue belle interpretazioni di *Conchita* de *La Fanciulla del West*, di *Louise*, di *Thäis*. Creò la parte della prima donna nel *Macigno* di De Sabata alla Scala. Fu molto all'estreo: per tre anni cantò in America, specialmente al Cile, dove fu ripetutamente riconfermata. Dall'Avana, è tornata tra noi.

MONTESANTO LUIGI.

È una notabilità. Nato a Palermo, ancor giovane, con bella voce, intel-



ligentissimo, distintissimo. À calcato e calca le scene di tutti i maggiori teatri del mondo. È stato ripetutamente al Colon di Buenos Ayres ed al Metropolitan di New-Work, Madrid, Lisbona, Barcellona , Montecarlo, Londra, ecc. Anche recentemente fu a Barcellona con grande successo. La sua carriera è ormai fatta di riconferme. A Milano si ricorda il suo *Tonio*, un *Tonio* veramente notevolissimo, quando i *Pagliacci* comparvero nel 1915 sulle scene del Dal Verme sotto la Direzione di Toscanini e vi partecipò Caruso. Cantò anche *Un ballo in maschera* con Bonci. Alla Scala cantò l'*Escamillo* nella *Carmen*.

Elegantissimo di figura e di modi; attore di grande distinzione.

MUZIO CLAUDIA.

In pochi anni à raggiunto la celebrità e la ricchezza: l'indice delle quali è dato dalla scrittura — che



ormai da alcuni anni si rinnova — al Metropolitan di New-York. Il che non esclude il consueto contratto estivo con l'Argentina, al Colon di Buenos Ayres. Era ai primi passi della sua carriera quando si presentò per la prima volta a Milano al Dal Verme, *Musette* in *Bohème*. Subito dopo fu *Manon* nell'opera pucciniana, poi *Melenis* in quella di Zandonai. L'affermazione del suo valore fu tale, che Toscanini la volle partecipe della sua grandiosa stagione pro artisti-lirici del 1915, nella quale fu *Tosca* e *Nedda* ammiratissima. Bella voce insinuante, bel talento e una figura da regina. Repertorio lirico completo; si spinge fino all'*Aida*.

PARVIS TAURINO.

Di famiglia torinese, è però nato ad Alessandria d'Egitto. Egli deve la sua carriera sopratutto alla sua fine intelligenza. Eccellente nelle parti così dette *di carattere;* ed anche in quelle che richiedono grandi doti di voce, assolve egregiamente il suo compito. Cantò molto all'estero ed anche recentemente in America: da tre anni è riconfermato al Cile: di qui è passato all'Avana. Ottimo nelle opere moderne, è particolarmente pregiato nella *Fanciulla del West* e nella *Thäis*. Cantò con molto successo alla Scala nel *Paolo e Francesca* di Mancinelli, nel *Feuersnot* di Strauss e fece una magnifica creazione della parte di *Violinista* nei *Figli di Re* di Humperdinck. Lo ricordiamo pure al Dal Verme di Milano nella *Louise* di Charpentier.

PEREA EMILIO.

Debuttò a Brescia una quindicina di anni fa in *Chopin* e *Zazà*. È nato a Milano: la sua voce, di una robustezza e di una estensione rara, lo rese noto per modo che dopo il debutto felicissimo fu scritturato pel Massimo di Palermo, ove cantò in *Iris* e nell'*Elisir d'amore*. Percorse quindi i teatri principali d'Italia, e si fece poi ammirare al Real di Madrid, al Colon di Buenos Ayres, al Liceo di Barcellona, e al San Carlo di Lisbona. Squillante e timbrata metallicamente, la sua voce sa piegarsi alle sfumature più delicate, così che il

Peréa riesce efficace tanto nelle parti drammatiche, quanto in quelle liri-



PEREA EMILIO

che. *Lohengrin* e *Lindoro*, *Walter* e *Parsifal*, *Alfredo* e *Turiddu*.

PERTILE AURELIANO.

Questo tenore che à al suo attivo bellissimi successi, è nato a Contagnano di Padova il 9 novembre 1885 e debuttò a Vicenza nella *Marta*, nel 1911; fu subito apprezzato tanto da ottenere la scrittura per il Dal Verme di Milano e poi per la Scala dove creò la parte di *Paolo* nella *Francesca da Rimini* di Zandonai. Da allora il suo giro per i grandi teatri d'Europa e dell'America si svolse con grandi successi. Prese parte alla prima edizione della *Jacquerie* del maestro Marinuzzi e fu interprete, scelto dall'autore, di *Giulietta e Romeo* di Zandonai. A un repertorio di oltre sessanta opere: *Vinicio in Quo Vadis?*, *Giuliano* in *Louise*, *Matteo* in *Conchita*, *Josè* in *Carmen*, *Radamès* in *Aida* sono tra le sue più significative interpretazioni. Sarà *Faust* nel boitiano Mefistofele alla Scala.

POLI-RANDACIO TINA.

Venne in bella notorietà quando, scelta da Mascagni, compiè la *tournée* con l'opera, allora nuova, *Amica*, attraverso le principali città d'Italia. Fu apprezzata in tal modo la bellezza squillante della sua voce, la vigoria della sua fibra, la forza del suo talento drammatico. Poco a poco s'impose fra le primissime: *Aida* celebre, e *Gioconda*, e *Amelia*, e *Leonora*, e *Borgia*. Creò *Parisina* alla Scala e *Isotta* e *Ricke* (*in Germania*) all'estero e tornò alla Scala dove eseguì con



PERTILE AURELIANO

plauso la parte di *Minnie* nella *Fanciulla del West* e, l'anno successivo, l'*Abisso* dello Smareglia e l'*Ombra di Don Giovanni* dell'Alfano.

Nativa di Ferrara, studiò al Liceo musicale di Pesaro prefezionandosi con il maestro Ortisi. À fatto tutti i teatri d'Europa e quelli dell'America del Sud, non quelli del Nord.

RAISA ROSA.

Questa ormai celebre soprano, venne a Milano giovanissima, dalla nativa Russia. Sconosciuta e povera, si incontrò con Barbara Marchisio — già celeberrima artista — e fu da lei tenuta a Napoli e iniziata ai buoni studi dell'antica grande scuola. Il maestro Campanini, uditala, la fece debuttare al *Regio* di Parma nel
Di lì a Bologna, poi — con Campanini — a Chicago, dove fu riconfermata. Venne alla Scala ove cantò *Aida*, *Battaglia di Legnano* e *Francesca da Rimini* e riportò un memorando successo. Voce stupenda, arte squisita e — quel che non guasta — una vera bellezza. Già da quattro anni riconfermata all'*Auditorium* di Chicago, fece *tournées* negli Stati Uniti e fu scritturata a Buenos Ayres. À uno splendido repertorio drammatico e una riputazione ormai saldissima. È entrata al Metropolitan di New-York, trionfalmente. Opera sua prediletta: *Norma*.

RUSS GIANNINA.

È di Lodi, ed entrò in arte alla Scala di Milano nella Stagione 1902-1903 conquistando subito il favore dell'impresa che — in quegli aurei tempi del massimo teatro milanese — la confermò quattro volte. E riconferme ella ebbe dovunque; quattro al Dal Verme, quattro al Costanzi, due al Casino di Montecarlo, due all'Opera di Buenos Ayres, due al Solis di Montevideo, due al Manhattan di New-York, due al Regio di Torino e al Regio di Parma, due al San Carlo di Napoli, tre al Donizetti di Bergamo, tre al Politeama genovese, due a quello fiorentino... Il repertorio di questa eccellente soprano lirico-drammatico, che rappresenta ancora — per la squisita educazione dell'organo — quello che è il nostro glorioso *bel canto*, è vastissimo ed asprissimo. *Aida* e *Norma*, *Wally* e *Loreley*, *Otello* e *Gioconda*, *Colombo* ed *Ugonotti*, *Vestale* e *Mosè* sono le principali fra le tante opere che ella (in numero di quaranta circa) impersona con squisita sensibilità e con magistero di canto. Ricordiamo la recente esecuzione di *Norma* all'Arena di Milano, davanti a ventimila spettatori.

SAMMARCO MARIO.

Di fama ormai mondiale, di intelligenza superiore, di voce morbida, pastosa, di gradevolissimo timbro. Assai colto, sa penetrare lo spirito del personaggio che trattasi di incarnare ed è stato perciò scelto a *creare* le figure più significative di importantissime novità. Così egli rappresentò per la prima volta le persone del suo ruolo nello *Chénier*, nella *Zazà*, nella *Germania*, nel perosiano *Mosè*, nei *Gioielli della Madonna* e nel *Segreto di Susanna*, nell'*Enrico VIII* di Saint *Saens*, etc., etc. Con le cento e più opere del suo repertorio à calcato le scene dei più grandi teatri d'Italia e di fuori, dalla Scala al San Carlo, alla Pergola, alla Fenice: e al Metropolitan di New-York, all'Auditorium di Chicago, ai metropolitani di Boston e di Filadelfia, al Convent Garden di Londra, ai più importanti teatri di Spagna e di Russia, sempre ammirato, come *Amleto* e come *Figaro*, come *Falstaff* e come *Amonasro*, come *Jago* e come *Rigoletto*... È nato a Palermo cinquant'anni fa ed è entrato in arte nell'89. Fu chiamato a direttore artistico del teatro Massimo della sua città nativa, ma non intende per questo di abbandonare l'arte militante.

La vita musicale nei Concerti

nel 1921.

Fervidissima oltre ogni dire, come se un nuovo impulso la sospingesse in una via di intensa alacrità, fu nel 1921 la vita musicale nei Concerti. Il che non vuol dire che la situazione, quale la prospettavamo negli *Annali* del 1920, sia mutata: son cresciuti i concerti perchè il numero dei concertisti è aumentato, o per naturale reazione alla forzata inattività del periodo della guerra: son cresciuti i concertisti perchè si diffonde sempre più la convinzione individuale di essere dei virtuosi, mentre il controllo di sè stessi — che era più efficace e vigoroso prima — apparisce oggi rallentato (in tutte le manifestazioni della vita, e quindi anche in arte): e nella nuova Società, sorta dagl'improvvisi cambiamenti di fortuna, vi è una grande smania di intellettualità, per la quale sono spinte a farsi socie dei sodalizi musicali tante persone che, soltanto cinque anni fa, non ci avrebbero neppur pensato, e parecchi nuovi ricchi, desiderosi di impiegare le loro ricchezze in modo brillante, (e del resto, simpatico), si dànno a fare i mecenati ed a proteggere ora questo ora quell'artista, procurandogli il modo di prodursi in pubblico e di farsi sentire.

Ma ciò non cambia la sostanza della cosa. All'intensità concertistica non corrisponde sempre nè la qualità della musica eseguita, nè il valore di chi la eseguisce. I concerti si organizzano ormai più sovente per i concertisti, di quel che non si assoggettino questi alle necessità artistiche o culturali dei concerti. Ed abbiamo un bel numero di *virtuosi* stranieri — solisti o strumentisti o direttori d'orchestra — che fanno abitualmente il loro giro annuale in Italia. Cominciano da Torino o da Venezia, toccano Milano, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, e se ne tornano a casa. Ma il loro bagaglio artistico è limitato a quei dieci o vento (o cento, chè il numero non conta) *numeri* di programma; su questi fanno assegnamento per mettere in evidenza la loro valentia di esecutori; e così gli stessi pezzi, i *cavalli di battaglia* del loro virtuosismo esecutivo o interpretativo, si sentono in tutte le città da molti anni, e per molti anni si sentiranno ancora. Delle novità, in genere, si diffida: e primi a diffidarne — salvo qualche eccezione — sono gli stessi concertisti.

Di queste eccezioni, la più notevole è quella della « Orchestra Toscanini » che, reduce dal suo giro glorioso — glorioso per sè, gloriosissimo per la Patria — fece udire nelle principali città italiane le più belle esecuzioni orchestrali, non dimenticando mai di includere in ciascuno dei suoi programmi, accanto ad una vecchia gemma italica, un novissimo fiore dell'arte nostra. Ed in questo, forse più che nella perfezione quasi trascendentale delle esecuzioni, sta il valore del gesto che questo grande artista italiano ha compiuto.

* * *

Mentre alla iniziativa individuale rimangono i concerti minori, che hanno di solito una importanza puramente locale e che servono a far applaudire dagli amici e a far conoscere agli amici degli amici i meno celebrati esecutori, la organizzazione dei più importanti concerti è affidata alle varie associazioni musicali, sparse nella penisola. Esse invitano i concertisti stranieri od italiani, si assicurano il loro intervento, e li ospitano od esclusivamente per i propri soci, o anche per il pubblico. Non sempre si preoccupano dei programmi, o non se ne curano abbastanza: e talvolta urtano contro le esigenze dell'artista, che viene con un programmafatto, che, sotto l'usbergo del suo celebrato nome, dichiara immodificabile: e l'as-

sociazione è costretta (o prendere o lasciare) ad accogliere il programma com'è, tanto per assicurarsi il grande concertista.

La smania di *gigioneggiare* si trova talvolta anche nei grandissimi. Citerò un fatto, senza citare naturalmente il nome. Un concertista straniero, non molto noto in Italia, fu ospite l'anno scorso di una associazione musicale di cui un dirigente accortissimo, avendolo ascoltato all'estero, se lo era accaparrato. Fu una rivelazione: il grande artista eseguì un magnifico programma, solido, quadrato, principalmente diretto (e si capisce) a far misurare le proprie eccezionali qualità d'interprete. Ma questa misura balzava fuori, prima di tutto, da una scelta di pezzi austeramente combinata ed i pezzi erano tutti delle vere opere d'arte. Soltanto in fine, come un piacevole gioco, l'artista si abbandonò ad uno di quegli acrobatici esercizi di virtuosismo che fanno drizzare i capelli a chi ascolta come se assistesse agli esperimenti di tiro di precisione di un *cowboy*, o agli esercizi pericolosi di un equilibrista.

Nulla di male: il pubblico gradì questo svolazzare — l'esecutore era formidabile — ed applaudì: e chiese il *bis*, e l'ottenne, e ne ottenne più d'uno.

Ahimè, quest'anno il grande concertista è tornato nella stessa grande città, e ha dato per conto proprio un concerto; ma l'austerità dell'anno scorso si è convertita in una ridda sfrenata di canzonette, di giochi d'acqua, di frulli di note, eseguiti — bisogna dirlo — meravigliosamente, ma inferiori assolutamente ad ogni dignità artistica...

* * *

Ma torniamo a noi.

Le associazioni musicali sono in Italia assai numerose; ma non tutte di eguale importanza. Lamentammo, l'anno scorso, la povertà numerica e la scarsa efficienza di quelle che dovrebbero essere la base della coltura musicale: le scuole corali. Ricordammo allora con elogio la *Corale Palestrina* di Torino, diretta da Don Rostagno, la *Scuola Corale livornese* guidata da Domenico Alaleona, i *Cantori di Bologna*, i *Madrigalisti* di Trieste e la *Scuola Civica di Canto Corale* di Milano, diretta dal Maestro Brunetto. In quest'anno si sono sviluppate altre associazioni corali, e ricordiamo fra queste la *Corale Pisana* (affidata al Maestro Menichetti) e l'*Euterpe* di Parma, eccellente nucleo di voci, disciplinata con grande senso d'arte dal Maestro Pizzarelli E non è a disperare anche nell'accoglimento — un giorno o l'altro — dei voti dei più illuminati educatori, che vorrebbero obbligatorio nelle scuole secondarie l'insegnamento del canto corale. E sulla utilità artistica. e sopra tutto educativa, di questo insegnamento non occorre diffonderci, tanto se ne intuisce l'importanza.

Non molto numerose sono le istituzioni stabili, atte a organizzare e ad eseguire con la necessaria austerità le audizioni, siano esse dirette a scopo culturale o soltanto a fini artistici.

Fra queste istituzioni primeggia il romano *Augusteo*: all'Augusteo stanno accanto la *Società dei Concerti sinfonici*, milanese, la *Orchestrale Forentina*, la *Alessandro Scarlatti* di Napoli, quella torinese e l'*Orchestrale veneziana*.

E poi le varie *Società del quartetto* e le *Associazioni di Amici della Musica* sparse in molte città d'Italia e le numerose associazioni di nomi diversi e di varia importanza, alcune delle quali dànno predilezione d'ospitalità alle opere così dette d'avanguardia, sui produttori delle quali è prematuro un giudizio definitivo, che solo il tempo consentirà di dare.

* * *

Scorrendo con rapidità le manifestazioni della vita dei concerti in Italia, annoveriamo — subito dopo il ciclo toscaniniano già accennato — gli ottimi concerti orchestrali offerti a MILANO da un giovine, fino a ieri ignoto: Sergio Faltoni. E' un artista squisito ed un musicista di grande intuito e non i quartetti Busch, Zimmer, Sèvcik-Lhotsky, quella che gli assicura un avvenire di singolare importanza.

A ROMA i concerti orchestrali dell'annata furon diretti da Molinari, da Wendel, e si succedettero sul podio dell'*Augusteo* Kussewitzky e Guarnieri, Shalk e Coates, Nikish e Gui, Mengelberg e Busoni.

A TORINO un ciclo di quindici concerti sinfonici fu svolto da Sigfrido Wagner, Guarnieri, Wendel, Nikish. Nebdal, Celansky e Ludov.

Così pure FIRENZE, VENEZIA, NAPOLI, ebbero, con altre città minori, i loro concerti orchestrali.

Per ciò che riguarda la *musica da came-*

ra, ecco le società di strumentisti stranieri che percorrono da un capo all'altro l'Italia: i quartetti Busch, Zimmer, Savcik-Lhotsky, Wendling, Lehner e il quartetto di Budapest. Ecco il trio Sirota ed ecco i solisti, innumerevoli: Backhaus, Rosenthal, Gieseking, ed accanto ad essi gli italiani Rossi, Consolo, Busoni, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Perrachio, Lorenzoni, pianisti; Vecsey, Prihoda e i nostri Serato, Crepax, Abbado, Principe Vitetta ed altri tanti, violinisti; e Földesy e Grümmer e Mainardi, violoncellisti... e i virtuosi del canto, e le rievocazioni di musiche antiche, eseguite sul clavicembalo da M. Landowska. Persino i piccoli fanno i loro concerti interessantissimi, sotto la direzione di Elisabetta Oddone e del Maestro Perlasca.

* * *

Questi corpi orchestrali diversi, e le famiglie di strumentisti già accennate, e i *virtuosi* numerosissimi (è incredibile come sia frequente, in arte, la virtù) ed i cantanti più varî e diversi passarono a dar concerti nei luoghi di ritrovo musicale dei quali demmo — come dei varî ordini di esecutori — un elenco non completo. Ed in mezzo a tanta musica classica e non classica, antica e moderna, sono venute alla luce nell'annata alcune cose nuove, fra le quali non mancano quelle di pregio.

A FIRENZE il *trio* Pasi eseguì musiche di F. B. Pratella, il noto compilatore del manifesto programmatico della musica futurista: ma si trattava di roba composta prima dell'esperimento futurista, e fu senza contrasti gustata. Anche il *concerto romantico* dello Zandonai, eseguito dal violinista Principe, fu offerto ai fiorentini per la prima volta. PADOVA udì per prima alcune nuove liriche di O. Respighi e le composizioni oltranziste di Mario Castelnuovo Tedesco, fra cui quella *Sirenetta e il pesce turchino* che poi sollevò un subbuglio al Congresso Torinese di Musica. ROMA battezzò le *Variazioni sinfoniche* del Carabella, la *Leggenda del marinaro* del Lualdi, le *Illustrazioni* sinfoniche *per una favola cavalleresca* del Malipiero, le *Odi francescane* di Giacomo Orefice e la *Sinfonia delle Alpi* di Riccardo Strauss. A Roma pure era stato eseguito per la prima volta in Italia quel *Concerto romantico* dello Zandonai, ricordato sopra quando si parlò di Firenze, e quivi comparve il *Poema dell'estasi* del novissimo idolo musicale, il russo Scriabine. La *Sonata* del Pizzetti per violino e pianoforte girò ancora acclamata per l'Italia, nella bella lezione che ne dettero Serato e Consolo, e ricomparve a Roma, dove il violinista Corti fece udire il *Canto della lontananza* del Malipiero. Del Busoni fu gustata una primizia interessante; due frammenti dell'opera a cui sta lavorando (*Il dottor Faust*) e cioè una *Sarabanda* ed un *Corteggio*. Remy Principe ed Alfredo Casella presentarono una nuova *Sonata* di F. De Guarnieri e il poemetto *Maria di Magdala* di Alfredo Gasco, l'apprezzato critico musicale de *La Tribuna*.

A TORINO furono uditi per la prima volta il 1.º *quartetto* di Bela Bartok, una *Sonata* per violoncello e pianoforte di F. B. Pratella ed una di G. Bastianelli. Musiche nuove di Ghedini, Perinello, Desderi, Castelnuovo-Tedesco e Perrachio ed un *trio* di Gandini ed una *Suite* per quartetto d'archi di U. Renda videro pure la luce a Torino. Un *quartetto* di F. De' Guarnieri fu eseguito a VENEZIA dove comparve anche il curioso ed interessante melologo *Enoch Arden* di Riccardo Strauss, che fu eseguito anche a Padova.

A MILANO, due composizioni orchestrali di Mario Mariotti, il poema *A Ferrara* ed una *Suite* per violino ed orchestra, e poi il poema di A. Finzi *Il Chiostro* (già eseguito l'anno prima a Genova) e quello di G. Confalonieri, *Una notte sul monte Imetto* furono eseguite dall'orchestra diretta dal Failoni. Toscanini fece udire due *Canzoni italiane* dell'Alaleona, il *Don Chisciotte* di Strauss — mai eseguito prima a Milano — mentre alla «Camerata Italiana» si deve l'audizione del *quintetto* di Zanella, di liriche del Pizzetti, di Castelnuovo-Tedesco, di Lualdi... E ai quartettisti di Budapest l'esecuzione di un irto *quartetto* di Franco Alfano e di un altro incomprensibile dello Schönberg. A Milano poi fu riservata la assoluta primizia della *Sonata* per violoncello e piano di Ildebrando Pizzetti, che comparve davanti ai soci della Società del quartetto, eseguita dal pianista Consolo e dal violoncellista Mainardi; composizione quest'ultima di carattere profondamente elegiaco, ed inspirata all'autore da un suo recente gravissimo lutto.

Non pretendo — ho detto — di essere stato completo nell'enumerazione: delle inevi-

tabili manchevolezze di questa chiedo venìa ai non volontariamente dimenticati.

Ed ecco ora un elenco dei principali corsi di concerti che si svolsero durante l'annata 1921 nelle varie città:

* * *

MILANO.

⁂ *Società del quartetto*:

due concerti del quartetto Busch;

due di Ilona Durigo (canto);

uno del pianista Singer;

uno del pianista Backhaus;

un altro dello stesso Backhaus col violoncellista Mainardi;

uno del quartetto Zimmer;

due di Adele Salteni-Mocchi e del tenore Walter (canto);

uno di Wanda Landowska (musiche antiche per piano e per clavicembalo;

uno del pianista Nino Rossi;

due del quartetto di Budapest;

uno del Trio Sirota;

due del quartetto Sevcik-Lohtsky;

due della pianista Luba d'Alexandrowska;

due del violoncellista Földsy;

due del violinista Juan Manèn con la pianista Pura Lago;

uno di Zanella (pf.) e di Caterina Gobbi (canto);

uno dello stesso Zanella col violoncellista Mazzacurati;

uno di D'Erasmo (pf.) e Mainardi (cello).

Dopo il riposo estivo, i concerti ripresero. E si succedettero nel resto dell'annata:

due concerti del quartetto Wendling; (nel secondo dei quali fu eseguito per la prima volta il *quartetto* n. 4 di Max Reger);

due del violoncellista Grümmer e del pianista Kississoglu;

due del pianista Consolo;

(in entrambi fu eseguita col violoncellista Mainardi la *Sonata per piano e cello* di Ildebrando Pizzetti, per la prima volta, 9-11 dicembre 1921);

due del pianista Gieseking;

(il primo dedicato alla musica modernissima, e vi comparvero per la prima volta Szimanowsky e Scriabine);

e due del quartetto Busch, il quale chiuse così l'annata che aveva inaugurato.

⁂ *Associazione di Amici della Musica*:

Concerto delle sorelle Paganini (violino e piano);

del pianista Volterra;

di Augusta Coen (pf.) con Eugenio Albini (cello e viola da gamba);

del trio bolognese;

di Clara Sansoni (pf.);

di Crepax (viol.) e Calace (pf.).

⁂ *Società dei Concerti Sinfonici*:

Primo concerto (Toscanini) (nel quale si eseguì il poema di V. De Sabata *Juventus*);

secondo concerto (Toscanini) (con le *due canzoni italiane* di Alaleona);

terzo concerto (Toscanini);

quarto (come sopra);

(in entrambi fu eseguito il poema sinfonico *Don Chisciotte* di Riccardo Strauss);

quinto concerto (Failoni);

sesto concerto (idem);

(con la prima esecuzione della *Suite* per violino ed orchestra di M. Mariotti - violino solista A. Ranzato).

⁂ *Concerti orchestrali varî*:

due concerti Failoni;

(nel primo, il novissimo poema sinfonico *A. Ferrara* di M. Mariotti; nel secondo i nuovissimi poemi *Il Chiostro*, di Aldo Finzi — per tre voci femminili ed orchestra — e *Una notte sul monte Imetto* di G. Confalonieri);

concerto di chiusura del giro Toscanini al Teatro Lirico.

⁂ *La Camerata Italiana*:

Concerto d'inaugurazione (21 aprile) (col *Giudizio di Salomone* di Carissimi);

secondo Concerto col *Combattimento di Clorinda e Tancredi* del Monteverdi, nella ricostruzione di A. Toni);

terzo Concerto (con M. E. Bossi, organo, e Cornelia Ducrano, canto. Furono eseguiti alcuni « Momenti Francescani » del Bossi medesimo e una nuova *Romanza* di F. B. Piatella);

quarto Concerto (con Ines Maria Ferraris (canto), Agostino Gabucci (clarinetto) ed Enzo Calace (pf.). Furon presentate la *Sonata di Setaccioli* per clarinetto e pianoforte, tre *canzonette veneziane* di Bianchini, e frammenti di Mainardi, Napoli e Scuderi).

⁂ F.A.M.I. (*Federazione Audizioni Musicali Infantili*):

Concerto d'inaugurazione (18 aprile);

ed altri quattro, di cui l'ultimo (26 dicembre), dedicato alle *canzoni di Natale* con composizioni espressamente scritte da Mario Tarenghi e Mario Pieraccini e con la *Strenna di Natale*, 14 pezzi infantili di Rebikoff,

per pianoforte, con visioni sceniche di Beryl Hight Tumiati (direttore il Maestro Alessandro Perlasca).

※ *Concerti diversi*:

Wally Cadin (pf.);

Lyana Parvys (canto);

tre concerti del Trio Foà (violino) Pinari (cello), Martinotti (pf.);

tre concerti Vecsey (violino);

Backhans (pf.);

Luba d'Alexandrowska (pf.);

Tedeschi (arpa);

Esercitazioni corali all'« Umanitaria »;

Kussewitzky (contrabbasso);

quartetto Sewcik-Lhotzky al « Teatro del Popolo »;

Guindani (arpa);

Trucchi (mutilato di guerra, privo del braccio destro, violinista che regge l'archetto con un apparecchio speciale di protesi);

Sorelle Paganini (pf. e violino);

Petrella (soprano) e Horzowsky (pf.);

Földesy (violoncello);

Chiesa (organo) Toia (pf.);

Trio Soragna (violino), Malipiero (cello), Calace (pf.);

Dina Pasini (violino);

due concerti di musica del periodo Napoleonico (nella ricorrenza del centenario della morte di Napoleone, fu rievocata la musica di quel periodo, che è caratterizzata dalla produzione dei musicisti italiani — come Cherubini, Viotti, Benincori — rimasti presso il grande imperatore a Parigi, e Paisiello, Cimarosa, Rossini, Paer, che in quel tempo portarono in auge il melodramma italiano in patria. Più modesti, ma assai significativi, si affermarono nello stesso periodo gli strumentisti che insegnarono nel Conservatorio di Milano, come il pianista Pollini, il clarinettista Cavallini, il flautista Rabboni etc. Di tutti questi diversi ma interessanti musicisti furono per iniziativa dell'Università Popolare milanese, offerti saggi molteplici e variati per opera dei migliori allievi del Conservatorio);

Gasparini (cello);

Fino-Savio (soprano), Levezeanu (Tenore);

Mascardi (pf.);

Concerto corale (Società Bellini e Corelli di Milano e solisti diversi);

Audizione di opere di Giovani Musicisti Italiani (con musiche di Giachetti, Castelnuovo-Tedesco, Casavola, Viscardini, Bianchini, Mosetig, Lattuada);

Vari concerti dell'*Università Proletaria* con illustrazioni pianistiche del M. Guido Ragni;

Concerto corale del « Glee Club » della Università di Harvard;

Concerto della « Corale Euterpe » di Parma (dir.: Pizzarelli);

Abbado (violino);

Kiparissi (soprano) e Ranzato (cello);

Földesy (cello);

Conferenza-concerto di Gavino Gabriel sui « Canti e cantadori di Sardegna », interessantissimo esame del *folklore* sardo, ripetuto tre volte in vari ritrovi, con molto successo;

Leandro Criscuolo (pf.);

Fabozzi (pianista, cieco);

Concerto a pro della *Lampada votiva per i caduti del Natale di Fiume*. Furono eseguiti da un'orchestra diretta da R. Selvaggi la *Francesca da Rimini* del Bazzini e un novissimo poema sinfonico del Padre Bernardino Rizzi intitolato « Carnaro ».

* * *

BOLOGNA.

※ *Associazione « Musica Nova »*:

inaugurata nel gennaio con un concerto di R. Principe (violino) e Levy (pf.);

Casella (pf.);

quartetto Lehner;

Mario Corti (viol.) e Maria Corti (canto).

Società del « Quartetto »:

Tadlewski (pf.);

trio Salviati-Campiola-Mazzacurati;

quartetto Zimmer;

quartetto di Budapest;

quartetto Lehner;

Szigety (violino);

Kussewitzky (contrabbasso).

※ *Concerti diversi*:

Hubermann (violino);

Bilenwsky (pf.);

Rossi Nino (pf.);

quartetto Busch e signora Gordigiani (canto).

* * *

FIRENZE.

※ *Associazione di « Amici della Musica »*:

Kathleen Parlow (violinista americano);

quartetto Busch e signora Gordigiani (canto);

Consolo (pf.), Serato (violino), Mainardi (cello);

tre concerti orchestrali Molinari (orchestra dell'*Augusteum*);

due concerti orchestrali Toscanini.

※ *Società del « Quartetto »*;

Quartetto Lehner;

Tadlewski (pf.);

Cantori di Firenze (Società Corale).

※ *Orchestrale fiorentina*:

Concerto col violinista Corti.

※ *Diversi*:

Maglioni (violino), Castelnuovo-Tedesco (compositore e pianista).

※ *Lyceum*:

trio Pasi (musiche di Pratella).

?

la *sonatina* per piano e violino di Liuzzi;

il *Concerto romantico* di Zandonai per violino (Remy Principe) e orchestra.

※ *Per le feste dantesche*:

L'*Inno a Dante* di R. Brogi;

due concerti di *musica toscana antica*,

un concerto di *musica palestriniana* (eseguita dai « Cantori di Firenze »).

* * *

FIUME.

Tra i varî concerti, ebbero particolare importanza i due che offerse Toscanini con la sua orchestra.

* * *

NAPOLI.

※ *Società del « Quartetto »*:

Longo (pf.), Cantoni (violino), Viterbini (cello);

Beethoveniana (in una serie di concerti furono eseguite tutte le *Sonate* per violoncello e pianoforte e tutti i *trii* per violino, cello e piano, da Longo (pf.), Cantani (viol.), Viterbini (cello);

Tina Filipponi (pf.) e Mario Corti (violino).

※ *Associazione* « Alessandro Scarlatti »:

Concerto di musica orchestrale del '700;

Concerto vocale-strumentale di musica del '600-'700 (Ines Maria Ferraris (canto), la « Corale » dell'Associazione, la Gubitosi (pf.);

« Le Beatitudini » di C. Franck (orchestra e cori);

Due concerti di musica sinfonica e da camera settecentesca;

Due concerti orchestrali Toscanini.

※ *Associazione di « Amici della Musica »*:

Backhaus (pf.);

Ondricek (violino),

quartetto Sevcik-Lhothsky;

Curci (violino) DeRubertis (pf.).

※ *Compagnia degl'Illusi »*:

Quintetto Volpe (eseguì un *quintetto* nuovo di A. Longo).

* * *

PADOVA.

※ *Società « Bartolomeo Cristofori »*:

Quartetto Busch;

Ottorino Respighi (pf.), Elsa Olivieri-Sangiacomo (canto), Mario Corti (violino). Furono eseguite alcune *Nuove liriche* del Respighi;

Mario Castelnuovo-Tedesco (con la sua novissima *Sirenetta e il pesce turchino*, pezzo di estrema avanguardia, che l'autore eseguì al pianoforte);

Concerto Covi-Tamajo;

Kussewitzky (contrabbasso);

Due concerti quartetto Sevcik-Lhotzky;

Remy Principe (col *Concerto romantico* di R. Zandonai);

Due concerti Serato (violino) e Lorenzoni (pf.);

Due concerti orchestrali Toscanini.

Circolo Filarmonico-artistico:

Signora Sassoli-Ruata (arpa), sig.na Sigalla (canto), Ondricek (violino);

Alfredo Casella (pf.) e Leo Guetta (violino);

Magrini (canto) e Levy (pf.) eseguirono il melologo straussiano *Enoch Arden*.

※ *Teatro Verdi*:

Vecsey (violino);

Földesy (violoncello).

* * *

ROMA.

※ *Augusteo*:

Molinari (orchestra) con le *Odi francescane* di Orefice;

Szigety (violino);

Wendel (orchestra) col *Preludio a un dramma* di Schrecker, la *Sinfonia delle Alpi* di Strauss e il *Giona* di Carissimi;

Kussewitzky (orchestra);

Guarnieri (orchestra) con le *Illustrazioni sinfoniche* (Per una favola cavalleresca) di G. F. Malipiero;

Molinari (orchestra e violinista Principe) col *Concerto romantico* di Zandonai, la *Leggenda del Marinaro* di Lualdi e le *Variazioni sinfoniche* di Carabella;

Celli (pianoforte);

Schalk (orchestra) con la *Sinfonia incompiuta* di Bruckner;
Loyonnet (pf.);
Coates (orchestra) con *Il poema dell'estasi* di Scriabine;
Nikish (orchestra);
Gui (orchestra) con *Il convento veneziano* di Casella;
Mengelberg (orchestra) con la *Nona* di Beethoven;
Busoni (orchestra) con un suo *Concerto* per violino ed orchestra e con la *Sarabanda* e il *Corteggio*, frammenti del suo *Dottor Faust*, non ancora compiuto.

Sala Sgambati:
Jucci (clarinetto) e Coen (pf.) con la *Sonata* per clarinetto e pianoforte di Setaccioli;
Clara Sansoni (pf.);
Onorina Semino (cello);
Baiardi (pf.), Corti (violino);
Augusta Coen (pf.) con *Le danzatrici di Jodhpur* di Gasco;
Concerto di musica russa;
Quartetto Lehner (due concerti);
Kempff (pf.) con improvvisazioni su tema offerto seduta stante);
Principe (violino) e Casella (pf.), con la *Sonata* di F. De Guarnieri e il poemetto di ...sco, *Maria di Magdala*.

Sala Bach:
Corti (violino) con *Il Canto della lontananza* di G. F. Malipiero e *Signorine* di M. Castelnuovo-Tedesco;
Principe (viol), Macola (pf.);
Sig.na De Cupis (viol.);
Consolo (pf.) e la sig.na Rudge (violino);
Ghita Lenart (canto);
Sig.na Laface (pf.);
Quartetto Zuccarini.

Sala di Santa Cecilia:
Quartetto Zimmer;
Boni (cello), Casella (pf.).

Lyceum:
Pizzetti (pf.) la Sig.na Rudge (violino), sig.na Sasini (canto);
concerto di liriche e di composizioni pianistiche nuove di D. Alaleona.

Chiesa di S. Ignazio:
Composizioni corali inedite di Perosi.

* * *

TORINO.

Associazione « Pro Cultura femminile »:
Quartetto Busch;
Ilona Durigo (canto);
Quartetto di Budapest (col *primo quartetto* di Bela Bartok);
Pasi (violino) e Traramollo (pf.), con una *Sonata* di F. B. Pratella ed una di G. Bastianelli;
Pia Rondelli (violino) ed Erminia Masero (pf.);
Clara Sansoni (pf.);
Anna Magnetti (canto) ed Elena Marchisio (pf.);
Serato (violino), Consolo (pf.);
la sig.na Roncallo (canto);
Tilia Annibaldi (pf.) (debutto).

✻ *Associazione « Musica da Camera »*:
Brugnoli (pf.), Corti (violino);
Zino (violino) e Contessa (pf.);
Poltronieri (violino), Solito del Solis (pf.);
Sabina Meyen (canto);
G. F. Ghedini ,concerto di *harmonium d'arte*;
Anita Olivero (pf.), Ballarini (violino);
quartetto Sevcik-Lhotksky;

✻ *Associazione di « Amici della Musica »*:
M. E. Bossi (organo).

✻ *Doppio quintetto torinese*:
varî concerti proprî, fra i quali uno offerse la *Suite* (op. 6) di Goossens e le *Impressioni campestri* di A. F. Cuneo.

✻ *Giovine quartetto torinese*:
Concerto di Bonzo, Pagliazzotti, Zargani e Monti.

✻ *F. I. P. (Fabbrica italiana di pianoforti)*:
Lorenzoni (pf.);
Maria Freundowa (canto);
Rod. Carando (pf.).

✻ *Chiesa di San Secondo*:
Napolitano (organo) e *Corale Palestrina* (dirett.: Don Rostagno)

✻ *Concerti orchestrali*:
Un ciclo di 15 concerti diretti dai Maestri Wagner (Sigfrido, figlio di Riccardo), Guarnieri, Wendel, Nikish, Nebdal, Celansky, Ludov, presentò, fra altro, musiche raramente eseguite, o nuovissime come la *Faust-Ouverture* di Wagner, i *Preludî* di Liszt, l'*Idillio* di Fibich, l'*Inno al Sole* di Celansky, la *Suite Slovacca* di Novàk, la *Suite in do minore* di Ostrcil, lo *Scherzo* di Suk, e il poema *Il demonio* di Karel, che furono variamente accolti;
Due concerti Toscanini al Teatro Regio.

❊ *A. M. I. C. A.*:

un *trio* di Gandini e una *Suite* per *Quartetto d'archi* di V. Renda, novissima.

❊ *Giovani Musicisti Italiani*:

Musiche nuove di Ghedini, Perinello, Desderi, Castelnuovo-Tedesco, Perrachio: esecutori la signora Calcino (canto), lo Zino (violino), Desderi e Perracchio (pf.).

❊ *Concerti varî*:

Fino-Savio (soprano);

Due concerti Földesy (cello);

Renato Cherubini (violino) e Bianca Mazzarini (pf.);

Matteini (soprano), Vico (violino), Wendel (pf.);

Magdeleine Brard (pf.);

poi, in ottobre, la serie di concerti che si offersero ai convenuti al *Congresso Italiano di Musica*. Esecutori la sig.na Pasini (canto), la sig.ra Corti, Consolo, Gallino, Lorenzoni, Longo, Perrachio e Zanella (pianisti), Cantani, Corti, Serato (violinisti), la Semino e Viterbini (violoncello) e il *Doppio quintetto torinese*. Il concerto pianistico nel quale fu eseguita musica ultra-moderna, fra cui *La Sirenetta e il pesce turchino* di Castelnuovo-tedesco, non passò senza contrasti.

TRENTO.

* * *

❊ *Società Filarmonica*:

due concerti della violinista Flori;

Maria Rossetti (pf.);

trio fiorentino Nucci;

organo e canto (soprano e tenore) (??);

Respighi (pf.), Corti (violino), Olivieri-Sangiacomo (canto);

quartetto di violoncelli Provvedi;

quartetto Sevcik-Lkothsky;

tre concerti di canto violino e pianoforte (?).

VENEZIA.

❊ *Società Benedetto Marcello*:

Quartetto Busch;

Società del « Quartetto »:

Rosenthal (pf.);

Scarlino (pf.);

Zardo (organo) e Principe (violino);

quartetto Lehner (con un *quartetto* di F. de Guarnieri);

Corti (violino) ed Elsa Olivieri-Sangiacomo (canto).

❊ *Università Popolare*:

Levi (pf.) e Magrini (canto) col melololo di Strauss *Enoch Arden*.

❊ *Orchestrale veneziana*:

Tre concerti orchestrali diretti da Baldi-Zenoni (col *Notturno* e *Rondò fantastico* di Pick-Mangiagalli e una *Visione* di Zanon).

❊ *Concerti varî*:

Backhans (pf.);

Kussewitzky (contrabbasso);

Vecsey (violino);

Doppio quintetto torinese;

Zardo (organo);

Scarlino (pf.);

Ada Sassoli Ruata (arpa);

Cervenkova (violino);

Zanfi (pf.).

* * *

Questo elenco non pretende di essere completo. Mi sono studiato di raccoglierví quanto più materiale fosse possibile: ma i concerti sfuggono più dei teatri alla statistica. Tuttavia ho cercato di essere il più possibile esatto, e di annotare le novità, almeno le più notevoli, che erano presentate in ciascuno di essi. Delle manchevolezze e delle omissioni, ed anche degli involontarî errori, mi dia venia il lettore benigno. Lo ripeto.

G. M. Ciampelli.



VOLUME SECONDO

PARTE TERZA

I BURATTINI E LE MARIONETTE

nel

1921



Il Teatro Gerolamo

DI

MILANO

L'enorme folla di ogni specie di spettatori che da oltre cento anni ha imparato ad amare l'arguto, goloso, generoso, onnipresente ed onniscente Gerolamo, che cosa sa più di quanto vede così, superficialmente nelle gaie serate di spettacolo? Procurerò di rispondere.

Lo ritengo doveroso per l'abilità di chi muove e fa parlare quelle marionette: per le sontuose, eleganti, sorprendenti messe in iscena; per il godimento che quegli spettacoli, buoni e semplici, procurano ai piccini ed anche ai molti grandi che li frequentano ben volentieri.

Le impressioni piacevoli che procurano quelle rappresentazioni sono dovute a fattori di principale importanza che tutti sentono nel complesso, senza però spiegarseli, senza percepirli chiaramente nella essenza loro: il grande amore di chi anima e vuole l'esistenza di quel teatro; la rigorosa e, potrei dire, senza tema di incorrere in esagerazioni, unica scrupolosità di allestimento scenico.

Nessuno penserebbe, ad esempio, che per vestire uno di quei pupini si possa, si debba ricorrere, tutte le volte, a libri, a storie, documenti, figurini rari: si debba studiare nelle biblioteche; riscontrare le descrizioni nei cataloghi famosi di antichi e celebri storiografi, spendendo somme non indifferenti, rimettendoci tempo e molta fatica.

Se non avete mai visto il cav. Colla muovere il Gerolamo, nè gli avete mai domandato qualche cosa del suo teatro, di marionette fatelo: sarà un vero godimento per voi.

Marionette?

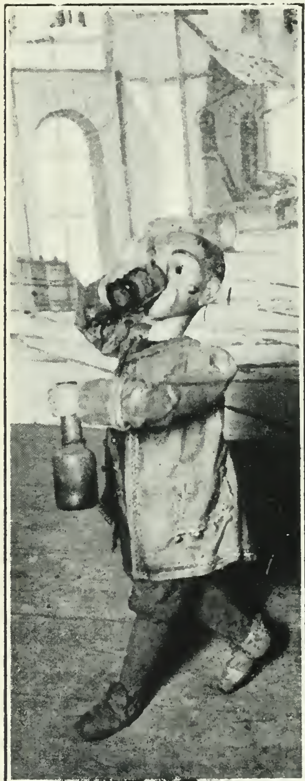
Ebbene quanto non ci sono spessissimo sembrati attori veri quei piccoli personaggi di legno, cartapesta e fili, cui una intera famiglia di artisti comunica l'anima, e tutta la sua vitalità.

Dovreste, come ho fatto io, osservare i ricchissimi corredi di vestiario; le schiere di attori (migliaia), allineati in ordine perfetto nei magazzeni del teatro; il reparto calzature, e parlo di calzature di cuoio, intendiamoci bene; quello della biancheria, (tra cui trine, merletti, pizzi antichi, ecc.); dei cappelli, interessantissimo e caratteristico: e l'armeria. Sicuro, anche l'armeria. E non v'è da sorridere. Andate a vedere. Troverete armi di ogni epoca e di ogni Nazione, perfettamente riprodotte, magari fatte eseguire sul posto: gorgiere, corazze, elmi, lance, scudi magnifici, riprodotti dai nostri musei con una fedeltà rara e meravigliosa.

Stagno? Tutt'altro. E' ferro, proprio ferro e ottone massiccio, e nichel, e argento.

Sono tesori di armi. Sono sciaboline argentee dorate, dalle belle e flessibili lamine damascate, finissime else istoriate, tali da lasciarsi desiderare dal più esigente amatore.

Non esagero. Credetemi, non esagero affatto, anzi, dico molto meno di quanto ho



Gerolamo di cent' anni fa.

visto, così sorvolando un po' dappertutto, in circa quattro ore di visita fatta a questi ricchissimi depositi, affogati in poche e strette camere nelle quali solo la stragrande passione dei signori Colla ha saputo farmi comprendere come sia possibile tenere la disciplina e l'ordine in tanta infinità di... attori e di cose.

UN MUSEO.

Solamente in quelle grandi sale, bene allineate e spesso non guardate con la cura e la venerazione che meritano le magnifiche e rare cose in esse raccolte ed esposte all'ammirazione del pubblico — intendo parlare dei musei — si può riscontrare altrettanta varietà, ricchezza ed abbondanza di oggetti, tutti qui riprodotti con una fedele e, si potrebbe dire persino esagerata scrupolosità.

Per convincervi vi dirò, ad esempio, che per applicare i cordoni d'argento su di una divisa di prima epoca di quel reggimento di cavalleria, ora 5.º lancieri di Novara, furono consultati e controllati, in biblioteca i volumi del Cenni e del Rancinet, i figurini d'allora perchè la riproduzione riuscisse esatta.

Chi penserebbe che per ottenere una assoluta fedeltà storica si vestano gli attori colle stesse divise usate dai soldati della epoca che è riportata sulla scena?

Sicuro, quei pupini fieri, impettiti, rosseggianti di ferite gloriose, che vi si fanno sfilare davanti agli occhi, non solo riproducono fedelmente i volti, dei protagonisti dell'episodio storico che vi si ripete, ma indossano le braghe degli zuavi di Palestro e le giubbe bianche austriache del reggimento dell' arciduca Sigismondo rifatte in piccolo per loro.

La famiglia Colla, che era a Palestro nel '59, con le sue marionette, fu sequestrata in quella città per 40 giorni, ed ottenne di poter procurarsi quei cimeli.

Si può considerare una fedeltà scenica più... fedele di così?

Più di tutto colpisce chi abbia la fortuna di osservare tutte queste graziosissime cose, non già l'abilità della finissima fattura; nè la ricchezza ed il buon gusto delle migliaia di vestitini d'ogni epoca, d'ogni qualità, d'ogni colore, ma il religioso amore, la mania d'essere precisi, il senso di vero godimento procurato a chi quelle deliziose,

fini ed infinite cose organizzò e curò, dedicandovi tutta una vita.

E' una collezione magnifica! Nulla fu dimenticato; nulla manca.

Provate a dire che vorreste mettere in scena il più strano lavoro teatrale, riproducente le epoche più remote o i costumi più insoliti. Ebbene, in quel miracoloso, piccolo museo voi vedrete mostrarvi i più strani, i più vari vestiti; le armi più originali; i copricapi dalle fogge più curiose, di feltro, di panno, di seta, di paglia, di ferro, con piume, i volti — questi poi in ispecial modo interessanti — di ogni specie di esseri umani, terreni e dell'al di là e, magari... della Luna e di Marte.

Queste teste di marionette poi assai spesso sono vere e preziose opere d'arte scultoria in legno. Ottenerle è problema difficilissimo oggi — mi diceva con profondo rammarico il Colla. — Nei miei rari momenti di tempo io giro per ogni canto di Milano. Vado osservando, ricercando presso tutti i rigattieri; tutti gli antiquari di ogni genere; presso i fabbricanti di ogni specie di pupazzi e di statue, sperando di trovare qualche testina di marionetta che poi io stesso, aiutato dai miei fratelli, possa adattare. Ma purtroppo le mie ricerche riescono quasi sempre infruttuose! Commissionarle? E a chi? Non le sentono, quindi non le sanno fare: Vede dunque che non mi resta altro se non darmi molto da fare per imporre alle mie marionette le parti più svariate ed opposte. Non tutti i volti me lo permettono, ed in questo si nota l'abilità di quei magnifici scultori di una volta, i quali creavano visi dalle espressioni che potevano prestarsi a qualsiasi interpretazione.

Così si veste un mite frate cappuccino per farlo diventare un feroce sovrano guerriero, un avaro, un altezzoso e prepotente generale austriaco, un boia, un brigante, un pastore, una spia, un vecchio pescatore, senza magari modificare il primitivo trucco, così bene scolpito e dipinto.

Questa ad esempio — e mi mostrava una marionetta in costume settecentesco, con parrucca e tricorno, dal cipiglio fiero, dalle sopracciglia fortemente arcuate e sporgenti, ancora più caratteristica per alcune protuberanze del viso e per le profonde e lunghe rughe che gli fiancheggiavano le grosse labbra sporte in fuori con una espressione di cattiveria sorda e di sprezzo — è una magnifica testa che serve assaissimo a tante interpretazioni. Non è forse uno Scarpia magnifico? E' del celebre Pittaluga di Genova.

E quest'altra? — e m'indicò un bel visino roseo, dagli occhioni pensosi — è una deliziosa regina, principessa del sogno, o contadina come più fa comodo. E' tanto bella, si presta così bene a tante interpretazioni, che viene la voglia di baciarla. Ed era infatti così vivo e parlante quel visino, che mi sembrò vederlo arrossire di pudore e di tenerezza fra le mani del suo padrone che



Geroni dla Criña fieul d'Libori e d' Madlèna Gribari, nativ d'Carianet dla val d'Ondaña.

la carezzava affettuasomente come una sua bimba piccina.

Uscite con l'animo in sogno dalle stanzucce semibuie dove vi si sono mostrate divise d'armati ,abiti talari, sontuosi costumi serici con trine e merletti, di sovrani e dignitari; vaporose gonnelline in veli policromi per ballerine e mime; armi, decorazioni, magnifici gioielli — solo questi non veri ma assassino; della tradita al suo seduttore; di un Radetzsky accanto a Silvio Pellico, di un gruppo di carabinieri muso a muso coi briganti.

Siete contenti, pienamente soddisfatti della vostra visita. Fate per andare, grati veramente a chi vi ha procurato tanto godimento. Invece no: non finisce lì il Gerolamo. Vi è dell'altro: un'altra sorpresa. Il



La regina delle fate.

assai ben fatti lo stesso — passando fra bestie varie, aeroplani, dirigibili, navi, pesanti arnesi di tortura o di officine, turbe di armati e di popolo, in bell'ordine allineate, per ritornare nella piccolissima sala del teatro. Un corruscar d'acciai abbaglia ancora la vostra vista.

Il teatrino è semibuio, e voi cercate di riordinare nella vostra mente tutto quanto avete visto. Ritornano a presentarsi davanti ai vostri occhi le infinite fisonomie, le più disparate; e voi ancora sorridete alla strana e tranquilla vicinanza della vittima al suo signor Colla, inesorabile, vi fa salire in galleria, vi apre una piccola porta e vi mostra:

LA BIBLIOTECA.

Sicuro: anche una biblioteca da visitare. Come alla Scala. Non v'ho dunque ben detto che il Gerolamo è un teatro straordinario? Sono migliaia di copioni manoscritti, di volumi, di fascicoli, di opuscoli. Vi sono ricche collezioni di modelli assai rari dipinti a mano, o delle più antiche stampe riproducente i costumi di ogni epoca e d'ogni paese.

Vi montano di guardia d'onore due stinti, vecchissimi Gerolami: i primi, di cent'anni fa, gloriosi dei loro stracci, della macchia di rosso «barbera» che tinge le loro labbra. Gerolamo, ghiotto e beone ne trangu-



Fra le quinte.

giava un buon mezzo litro, che ancora stringe tra le mani. Il rosso liquido trovava ospitalità nel suo stomaco di legno, donde n'era ricacciato dopo la rappresentazione perchè fosse possibile l'indomani ripetere la scena.

Anche la biblioteca vanta cimelî, dalla prima commedia dell'arte, quando l'autore lasciava all'abilità ed alla genialità dell'attore la libertà di adattare al suo soggetto le parole che meglio gli venivano alle labbra, ai interessantissimi documenti storici ricercati o rintracciati un po' dappertutto ed in teatri anche stranieri.

Molti copioni portano segnate ben chiare le loro origini remote. Ve ne sono del 1815, più volte ricoperti da bolli della censura austriaca la quale non era dolce di sale. Ad esempio essa, moralissima, non tollerava che ad una donna potessero dirsi frasi come queste: «il tuo è un bene quasi di moda» (e che direbbe ora?) oppure: «non vorrei che tu mi facesti un bambino di centomila generazioni». Queste frasi appaiono cancellate. Altra volta la censura aboliva in una commedia frasi di sapore politico, che venivano rivolte al pu...co, alla fine, sostituendole con altre, ad esempio: «A voi, degni d. gloria, *cortesi italiani*» — corretto: *benevoli uditori* — «siate con me benefici, *piacevoli ed umani*, corretto «siate con me benefici, *cortesi e protettori*».

I censori applicavano le loro firme col permesso di omissis, *osservate le correzioni*, e apponevano infiniti timbri di tasse *per la contribuzione diretta* dei ducati di Parma e Piacenza e Guastalla.

V'è una notevole collezione di lavori, procurata presso un vecchio pittore blasonista certo Bonardi, il quale ne era in possesso perchè figlio del direttore della filodrammatica della duchessa di Parma. Egli li conservava religiosamente e, prima di morire miseramente in una soffitta, volle affidarla ai Colla, che sapeva veri ed appassionati cultori.

La visita breve mi permise di dare uno sguardo molto superficiale a tutta questa raccolta. Sfogliai solo pochi libri e manoscritti e ve ne ripeto qualche titolo per darvi molto approssimativamente un'idea della varietà: «Castello per incanto», rappresentato nel 1811 nella villeggiatura d'Avalo, «Il



Il Principe Chiaro e Liberty.

prognosticante fanatico» del conte Giov. Giraud del 1813; «La frenetica compassionevole, ossia gli effetti di una violenza» del Bonardi; «Un caso impensato, ossia il ritorno di Saul Varingh-Conr...» del sig. Ca-

millo Federici: «Il flauto magico»; «La camicia dell'uomo felice»; «Le nozze del pellegrino»; «Maria e Doria»; «I misteri del brigantaggio di Napoli»; «La caduta del terribile Casimiro, ossia l'empietà punita, con Famola difensore dell'innocenza» (del 1815). Non manca «Un mondo nuovo ed un mondo vecchio». C'è un «Arlecchino protetto da Mercurio». Sono abbondantissime le «arlechinade», e infinite le «tirade» de



La bella Liberty.

Balanzon de Budri, pader de la sapienza, perchè *sapiens dominabitur astris;* amig de l'eloquenza, perchè *signum sapiens est posse docere;* nevod de l'intelligenza, perchè *intellectus est pars animi;* ecc., ecc. E poi drammi storici — e commedie moderne, e azioni coreografiche e riviste, sicuro, persino riviste: una vera infinità di roba, come in tutte le biblioteche, del resto.

Naturalmente il Cinematografo non risparmiò un tale teatro e voi troverete, fra l'altro, anche una superba *film* del «Principe del sogno» che è tanto bella da doversi assolutamente raccontare.

Immaginate che c'è un re Barbarus il quale un giorno dichiarò ai suoi mille e mille sudditi di legno, che voleva soggiogare il mondo con le sue gloriose armate. Detto fat-



Il Re Barbarus.

to: un infrenabile entusiasmo guerresco animò quel popolo e fu grande accorrere di armati e cavalieri intenti a trascinare armi di ogni fatta.

Il romantico principe Chiaro, valoroso cavaliere errante, intanto voleva sposare la bionda fanciulla dei suoi sogni: la bella Liberty, figlia del vecchio Re Pastore. Le orde di Re Barbarus si precipitarono ebbre di orgoglio e di vittoria sui pastori. Il vecchio Re cadde ferito e principe Chiaro giacque

morto sul campo di battaglia. Liberty fu involata da un mago famoso e rinchiusa prigioniera in una torre e la strega Morte concluse con Barbarus un patto di sangue: « Ti aiuterò nelle vittorie se tu a me darai quanti giovani forti e belli io vorrò! ».

Ma lo scudiero Franco-cuore con un'erba miracolosa rianimò il principe Chiaro e coi balsami guarì le ferite di Re Pastore, facendo sapere tutto a Liberty. Con una lunga scala Chiaro tenta salire sulla torre ove è rinchiusa Liberty, ma il mago Soussio, suo carceriere se ne accorge, forma l'incantesimo del terremoto e fa precipitare nel regno delle Ondine il principe Chiaro. La regina delle belle Ondine ebbe compassione di lui ed il principe Chiaro, per riconoscenza insegnò alle Ondine il segreto del fuoco accendendo un cerino tra la maraviglia delle bellissime donne fredde fredde e dalla coda di pesce.

Chiaro, attraverso le acque, mollemente fu trasportato su dalle Ondine. Intanto Liberty col suo velo di sposa, composta una cordicella, segretamente riusciva a calarsi dalla torre e fu incontrata da Chiaro.

Le armate di Re Barbarus ritornavano più minacciose di prima. Coi pochi pastori rimasti principe Chiaro si accingeva alla battaglia quando il corno delle Ondine chiamò a raccolta tutti gli eroi morti da secoli.

Ecco sbucar fuori Achille gli Aiaci, il prode Ulisse, sir Tristano, malinconico e forte, e Rolando, Rinaldo e Carlo Mgano, Re Marco paziente. Re Artù coi cavalieri della Tavola rotonda, e Giulio Cesare, e Giovanna d'Arco e poi le fate più famose: Mirinda, Grasinda, Melusina, Eliana, Oriana, Margana ecc. Ecco il piccolo Re Loc uscire dalla montagna coi suoi gnomi ed ecco il grande carro della Giustizia e la Verità nuda, senza armi.

La battaglia, fu terribile, ma gli eserciti della verità, vinsero. Barbarus fu sconfitto, i suoi eserciti fugati e fra di essi falciò la morte.

Barbarus cerca di riparare nell'armadio e picchia e strepita ma lo raggiunge la morte



L'esercito invasore di Re Barbarus.

e di un colpo di falce gli stronca il capo.

Naturalmente il principe Chiaro riesce ora a sposare la sua Liberty ed il corteggio magnifico si dissolve in un raggio di sole..

E vi par poco? Pensate alle enormi difficoltà di una tale rappresentazione ed al godimento che viene da un tale magnifico spettacolo.

* * *

Ma neppure alla biblioteca dovrebbero arrestarsi le rivelazioni sul Gerolamo. Tantissimo vi sarebbe ancora da dire.

Mi limiterò solamente a ricordarne in due parole le origini le quali risalgono al 1808.

Nel '78 ancora esisteva questo teatro, che, viaggiando in quell'epoca continuamente per popolarizzare in ogni regione d'Italia i motteggi e le avventure di Gerolamo, subì molte peripezie. Le proprietà e le direzioni si seguirono così: famiglia Zane; Colla Antonio e figlio; compagnia fratelli Gorno dell'Acqua, ora gestori del teatro dei piccoli di Roma; e finalmente gli attuali proprietari, fratelli Colla. Questi ultimi, avendo compreso che per le innumerevoli difficolt! che s'incontravano girando non era possibile dare spettacoli buoni, decisero, dieci anni or sono, di fermarsi a Milano, creando a Gerolamo una sede fissa in quel teatro eretto nello stesso anno in cui fu costruita la Galleria ed ampliata la piazza Beccaria, con quello stesso materiale di scarto e su progetto dello stesso architetto, Mengoni.

Così sorse il teatro Gerolamo, che allora si calcolò potesse essere sufficiente. Senonchè, lo straordinario favore incontrato; la grandissima concorrenza che agli spettatori piccini vanno sempre più facendo i grandi, i quali assistono volontieri pel senso di calmo benessere che quegli spettacoli procurano; gli accresciuti bisogni e la più larga comprensione della missione educatrice affidata al « Girolamo » hanno reso insufficientissimo il teatrino di piazza Beccaria.

E' perciò un vero peccato che questo grande teatro, per le sue origini, per il suo mandato, per i suoi pregi, che tanta felicità procura ai piccoli alimentandone sanamente le fantasie, sia tanto piccino!

A. D'AGOSTINO.

Dal ricchissimo repertorio attuale del Gerolamo stralciamo un breve elenco. Sono commedie, drammi storici, fiabe, balletti accompagnati da canto e ricchi di geniali e fantastiche azioni coreografiche, e persino opere liriche.

C'è un « Gerolamo buffone di Corte », un Gerolamo nell'Harem del Sultano, e un Gerolamo marinaio di ventura. Continuano su questo tono infinite le complicate e divertenti avventure del buon Gerolamo che va a cacciarsi persino nella luna o si finge orso e leone, oppure assiste alla battaglia di Port-Arthur come corrispondente di un giornale.

Troviamo scene comiche come: i tre « Gobbi di Damasco », « Robinson Crosuè », il « Ciabattino di Londra ». Troviamo i « Promessi sposi » in una rievocazione drammatica in quattro atti con Gerolamo in veste di don Abbondio e drammi storici come « Enrico IV al passo della Marna », Guerrin Meschino », « Danza zappa al trono », « Ginevra degli Almieri », « Maria Stuarda a Dombar », « Chiara di Rosemberg », « Elmira d'Amalfi » ecc.

Opere liriche come la « Gazza ladra », « il Guarany », « il Matrimonio segreto ». Operette: « La Gran via », « La pianella perduta nella neve », ecc.

Balli e riviste ,come « Lo spirito folletto », « L'umile eroe », « La Serenata di Pierrot », « il Gatto dagli stivali », « Areoplanieide », « I saltimbanchi », « Cenerentola », « Dalla terra alla luna », « l'Excelsior », « I nani burloni », « Gli ultimi giorni di Pompei », « Le mille ed una notte », « Cristoforo Colombo », « La sposo del sole », « Il drago verde » e tantissimi altri lavori teatrali di ogni genere ed indole, tutti dalla ricca fantasia, dal contentuo educativo ed istruttivo, ricchi di episodi gentili e divertentissimi.

Il Teatro dei piccoli di Roma

Le recenti manifestazioni della vita rigogliosa di questo teatro sono tali da offrire non solo alle menti dei piccoli, ma anche agli intelletti ormai maturi e coltivati, le più squisite e raffinate sensazioni di bellezza, in un campo che qualche volta era rimasto assolutamente inesplorato.

Esempio perspicuo di quanto si afferma, è la rappresentazione de « La Tempesta » di Shakespeare, l'ultima nella serie delle opere del Poeta: e « La Tempesta » non era stata mai rappresentata in Italia, prima che il Teatro dei Piccoli ne offrisse la primizia al pubblico di Roma. E se si aggiunge che la commedia fantastica dello Shakespeare ebbe, da parte dei pupi meravigliosi una esecuzione impeccabile, tale da soddisfare critici, letterati e artisti convenuti ad ascoltarla bisogna pur dire che questo teatro è una cosa assai più alta e dignitosa di quel che lo strumento umile in apparenza, col quale l'opera di bellezza è compiuta, lascerebbe pensare.

Gli è che il « Teatro dei Piccoli » — come osservò Silvio D'Amico nella sua recensione dell'avvenimento su « l'Idea Nazionale » del 21 gennaio scorso — parte dal principio « giustissimo » che esso non vale di meno, ma forse di più dal punto di vista dell'arte, della massima parte degli altri « Teatri » italiani; e, dopo di essersi cimentato con Carlo Gozzi e con Molière, con Rossini e con Mozart, à creduto, non solo di potersi cimentare vittoriosamente con Shakespeare, ma di poter dare la prova che le sue mirabili marionette possono essere interpreti ideali di un teatro di pura poesia.

Fausto M. Martini, in un suo articolo su *La Tribuna* andava anche più in là, ed asseriva che « le marionette sono i più stretti parenti delle statue; e quando l'arte ci mette di fronte, meglio che ad esseri vivi, a schermi della passione umana considerati sotto la specie dell'eterno, la precisa umanità contingente dell'attore « è più un ostacolo che un tramite » fra la creatura della poesia tragica e la nostra sensibilità ».

Il che fa apparire meno paradossale di quel che a prima giunta possa parere, la affermazione attribuita ad Anatole France



La tempesta. - Scena di B. Angoletta.

« non potersi oggi lo Shakespeare intendere pienamente se non in una lettura in raccolta meditazione, o nella recitazione di un teatro di marionette ».



C'è molta verità in questo. I pupi in genere, per la impassibilità della loro fisionomia, tengono ferma la mente dello spettatore nell'ascoltare e nel penetrare l'opera poetica: la mimica della faccia di un attore, sia pur grande attore — anzi tanto più quanto esso è più grande — costringe chi lo segue a un lavoro mentale di indagine e di controllo, e anche di ammirazione per lui, che deviano il pensiero dalla pura contemplazione dell'opera di poesia.

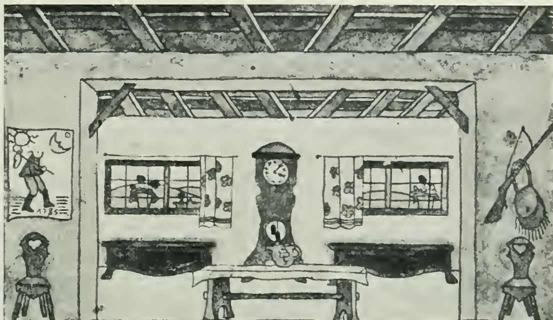
Ciò che occorre, è che il fantoccio sia modellato con grande senso d'arte e che la poesia sia recitata con proprietà. La modellazione del pupo deve esser tale da dare alla figura il carattere del personaggio, come il poeta lo ideò, nella sua « forma mentis » generica; così nel Teatro classico le « personae » che gli attori applicavano al viso dovevano consentire agli spettatori di assorbire compiutamente il dramma come opera di arte, non come espressione del virtuosismo dell'interprete. Il volto di « Guerrino » detto « Meschino » è sereno e placido come quello di un cavaliere senza macchia e senza paura: e quando noi lo vediamo attraversare per trent'anni i più terribili pericoli e compiere le imprese più audaci (e la sua faccia non muta mai), comprendiamo che egli non è un uomo, ma il simbolo della virtù, dell'amor filiale, l'espressione plastica di un'idealità che trascende oltre l'individuo e rappresenta soltanto uno spirito eroico e puro, grande e buono, immutabile ed eterno.



* * *

I pupi del Teatro di Roma sono innumerevoli, e ciascuno di essi è una piccola opera d'arte. A plasmarli ànno dato opera gli

artisti migliori, e a vestirli di costumi appropriati, scrupolosamente fedeli alla storia o alla tradizione, o bizzarramente sbrigliati nella loro invenzione fantastica, si sono adoperati i più noti specialisti. Sembra che questo Teatro dei piccoli attragga la fantasia dei più profondi ed austeri maneggiatori del pennello o della stecca, che tutti volonterosamente gli prestano una porzione della loro attività: ed io penso che, con questo, essi non cerchino una più lieve fatica, quasi un riposo ai maggiori sforzi, ma che invece assorgano a più alte — sebbene apparentemente più semplici — espressioni del loro ingegno.



La Gazza ladra. - Scena di Caramba.



Il diluvio universale. - Scena di D. Cambellotti.

Le scene! Ma anche queste sono altret-

tanti piccoli capolavori! La semplicità quasi primitiva del disegno è sottolineata dalla viva intensità dei colori; la cornice nella quale i fantocci si muovono colpisce ed incatena l'attenzione dei fanciulli, ma dà anche allo spettatore adulto e colto il senso preciso della proporzione e della proprietà. Nella fiaba come nella commedia, nella leggenda eroica come nell'opera musicale, ogni cosa, fantocci, costumi, scenarii, macchinismi dànno l'impressione dello sforzo geniale d'un artista innamorato, che compie l'opera sua in pienezza di gioia creatrice, dopo una gestazione laboriosa e profonda di meditazione e di studio.

Eletti gli artisti che ànno preparato e preparano tutto ciò che è elemento formale, eletti quelli che ne ànno predisposti i commenti musicali. Anche la musica à la sua parte non lieve negli spettacoli del Teatro dei piccoli; talvolta la principale, come nelle opere comiche e nelle azioni coreografiche e nelle fantastiche e nelle farse musicali e nei melodrammi. Sulle scene del teatro dei piccoli passano opere di Donizetti e di Rossini, di Bottesini e di Pergolesi, di Paisiello e di Mozart. E persino di Wagner, sicuro: del possente Wagner che per una fiaba di Carlo Gozzi — « Le fate » - aveva preparato un commento musicale che fu adattato da Otello Andolfi... E non manca la musica russa, poichè la fiaba del Perrault, « Il gatto con gli stivali », è musicata da Cesar Cui, nè la francese, rappresentata da Massenet con la « Cenerentola ».

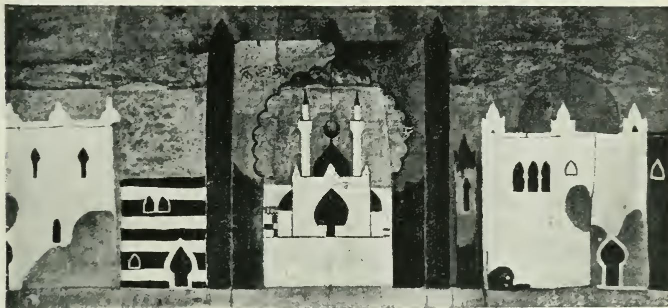
Tra i viventi, Carabella e Lualdi, Giannetti e Respighi, Ferrari-Trecate e Renzo Bossi prestano infaticabili e lieti l'opera loro con un sano criterio di semplicità adatta alle piccole menti ma non disgiunta da grazie di moderna eleganza.

Nè basta: chè mentre su in alto, nel palco di manovra del palcoscenico, otto o dieci braccia nerborute ed esperte tirano ed allentano i fili dei burattini, e questi si agitano pomposamente vestiti in uno scenario che è sempre squisitamente bello, giù, nel golfo veramente mistico dell'orchestra, accanto ai sonatori e ai cantanti si seggono assai spesso alcuni fra i nostri attori drammatici migliori, che recitano con quel tono deliziosamente caricaturale le più belle parti del a Milano, l'ultima sera della stagione al « Carcano » — che il prode Guerrin Meschino, vestito di armi d'argento e con lo spadone sempre impugnato « l'onore e la virtude a sostener », parlava con la voce, ben nota al pubblico milanese, di uno dei migliori artisti della ex-compagnia Talli, di Egisto Olivieri?



Gianni di Parigi. - Scena di Montedoro.

Tutto adunque, in questo teatro, è armonioso ed equilibrato: lo dirige un uomo di grande ingegno — Vittorio Podrecca — che vi dedica la sua grande passione: vi cooperano in una collaborazione amorosa gli artisti migliori. E vi aleggia lo spirito dei genii del passato da Shakespeare a Paisiello da Mozart a Rossini... Ecco le ragioni della fortuna di questo teatro che dà tanta gioia ai piccoli, dai quattro anni in su... molto, moltissimo in su.



Guerin Meschino. - Scena di B. Angoletta.

Il *Teatro dei piccoli* di Roma à fatto una breve apparizione a Milano al Teatro Carcano, in un momento poco favorevole alla vita teatrale. E di novità importanti non à rappresentato se non il *Guerin Meschino*. Ottima la riduzione di G. Cavicchioli del glorioso romanzo cavalleresco di Andrea Magnabotti da Barberino, eleganti ed appropriati i commenti musicali di Adriano Lualdi, bellissimi i fantocci e le scene dell'Angoletta. Ma *La Tempesta*, che è indubbiamente il « numero » più importante del programma del Teatro, non fu rappresentata.

(*g. c m.*)



VOLUME SECONDO

PARTE QUARTA

LA DRAMMATICA
nel
1921

Calendario del Teatro Drammatico

L'anno 1921 presenta nello svolgimento della vita teatrale i maggiori turbamenti che si siano mai verificati. Ne diamo cenni diffusi e quanto è possibile accurati nelle diverse parti del *Notiziario*: e in più occasioni ripetiamo le indicazioni necessarie a farsi un'idea dei caratteristici avvenimenti di questo anno caotico

Ricordiamo intanto che l'anno comico 1920-21 finisce il giorno 8 Febbraio e l'annata teatrale nel triennio 1921-24 si svolge come segue:

Anni	*Ceneri (Mercoledì)*	*Pasqua*
1921	9 Febbraio	27 Marzo
1922	1° Marzo	16 Aprile
1923	14 Febbraio	1° Aprile
1924	5 Marzo	20 Aprile



Teatro Italiano

I lavori nuovi del 1921.

MOSCARDINO.

Tre atti all'antica di CARLO VENEZIANI. (Milano, Teatro Olimpia, Compagnia Gandusio e C., 14 Gennaio).

Personaggi: *Moscardino* (A. Gandusio), Il *dottore* (L. Almirante), *Lisabella* (L. Piacentini), *Doralida* (L. Braccini), *Flaminia* (G. Graziosi), *Taremoaunt* (E. Gara), *Popelin* (V. Valpreda), *Tertonnet* (V. Garzes).

Si tratta di un genere che sulla moderna scena di prosa italiana non ha precedenti, ma che ne ha in qualche teatro dialettale. La commedia buffa, con intercalari musicali è il genuino *vaudeville* o la *comédie-vaudeville*, derivati alla lor volta dalla commedia italiana ma che sono scomparsi nel secolo scorso dalla consuetudine dell'arte comica nostrale, dove han preso il posto dell'opera buffa, con l'operetta, liberando completamente la commedia da ogni sovrapposizione musicale. Il genere non mi dispiace: ed ho spesso manifestato il desiderio di vederlo risorgere in Italia, in forme ed in aspetti italiani, per il connubbio dello spirito gaio di un commediografo con la vena elegante di un musicista. Nascerebbe, ne convengo, qualcosa di ibrido, ma qualcosa che potrebbe essere leggiadro, grazioso e divertente.

Il Veneziani ha inteso far questo, coi suoi «tre atti all'antica» che chiama ripetutamente scherzo, e sembra considerare una cosa da non prendersi sul serio?

Sarebbe invero un po' difficile prendere sul serio la storiella salace ch'egli ha sceneggiato con tanta disinvoltura.

Siamo in un settecento operettistico, a Parigi: fra dame e damigelle in fregola, e cavalieri rifiniti dagli anni, che molto si interessano delle cure portentose che un medico dice di poter fare della sterilità femminile e mascolina. Ma le sue cure, poichè egli non è più giovanissimo, cominciano a perdere di efficacia e a stancarlo. Molto a proposito gli arriva da Napoli un giovanotto, figlio d'un amico, che viene a Parigi per divertirsi. Egli sarà il suo assistente, e renderà virtù miracolose alle sue cure, col diretto intervento della sua balda vigoria presso le signore clienti. Le quali però a Moscardino non fanno tutte lo stesso effetto; sì che di tre che gliene càpitano, non potendone soddisfare una troppo matura, rischiando di finir male con un'altra, vedova che gli pia-

cerebbe, finisce con l'impalmare la terza che è una fanciulla... E ciò avviene attraverso episodii, contrattempi, equivoci burleschi, in versi matti di ritmi e di rime, fra canzoncine, duetti e cori. Il lavoro non è e non vuol essere che una farsa con scherzi musicali.

L'autore ha voluto che il suo lavoro fosse la imitazione generica di un'infinità di altri lavori, infranciosando un po' troppo ambiente, scene, costumi, per fare quel che i francesi stessi chiamano, con parola italiana, *pastiche*, non già di un autore ma di un genere — raccogliendo cioè gli elementi della più sfruttata comicità — dalle filastrocche del Dottore alla balbuzie importuna, dagli anacronismi ai doppii sensi, dagli equivoci ai bisticci, dai contrattempi di scena ai travestimenti — per comporre un quadro in un vago stile settecentesco, approssimativo e parodistico.

« Moscardino » è un quadro di genere, per teatro, assai simile ai quadri di genere in pittura, che sarebbe fuor di proposito, giudicare coi criteri che si usano per valutar un'opera d'arte originale o che abbia la pretesa di essere originale. Avrebbe potuto tuttavia avere qualche originalità se il maligno genio dell'imitazione non avesse suggerito all'autore di rinunziarvi completamente. Forse l'autore ha voluto scandagliare l'umore del pubblico con un lavoro al quale l'apparenza antiquata potesse facilitare la buona accoglienza: se ha fatto questo calcolo, lo ha perfettamente indovinato. Moscardino ha non soltanto raggiunto il suo scopo, di farsi applaudire, ma anche quello di rivelare il gusto del pubblico, quasi di andargli incontro.

Il Veneziani, tanto in fortunate riviste sceniche quanto in scene e bozzetti pubblicati in riviste — si è fatto un'agilità e una destrezza non comuni nel maneggiare figurine d'altri tempi, traendo dal contrasto fra le loro parole e le loro età effetti comici superficiali ma non sgarbati. Nel « Moscardino » disgraziatamente non mancano allusioni volgari, qualche frase potrebbe essere più temperata, e qualche frenesia metrica e ritmica e di rime un po' più composta, chè non sempre l'esuberanza verbale è una virtù: nè la prodigalità è la migliore espressione della ricchezza.

Gli scherzi musicali del maestro De Cecco hanno lo stesso valore e le stesse intenzioni della commedia: sono di buona imitazione, e potrebbero essere più briosamente caricaturali; ma han qualche grazia nel finale del secondo atto e nel duetto del terzo.

L'esecuzione vivacissima fu lodevole per zelo e per precisione, ed ebbe effetti comici, anche in considerazione del suo carattere affatto inusitato pei nostri artisti. Non che Gandusio canti come un usignolo, ma non è colpa sua; se ne avesse la voce, non gli mancherebbe certo l'anima canora! E neppure all'Almirante che ha anche lui più canti nel cuore che nella gola. Intonatissima e aggraziata la Piacentini, ed eccellente la Braccini, che sarebbe l'ugola d'oro della Compagnia. Buoni la Graziosi e il Valpreda; e l'orchestrina diretta dal Maestro Balsimelli.

La commedia ha avuto ottimo successo di pubblico anche a Torino, a Roma, a Napoli ecc.; e fu severamente giudicata da una notevole parte della critica. (*m. f.*).

LA MORTE DEGLI AMANTI.

Grottesco in tre atti di LUIGI CHIARELLI. (Roma, Teatro Valle, Compagnia Galli-Guasti, 28 Gennaio).

Cronaca infaustissima. Riferiamo, a titolo di memoria, il riassunto del lavoro, quale Silvio D'Amico lo pubblicò da *L'Idea Nazionale*, permettendovi un'acuta nota analitica sul « grottesco » in genere, e sugli elementi che lo compongono.

« Si tratta di una baronessa Eleonora (Dina Galli) che disprezza il marito barone Sandro Belfonte (G. Galli) industriale ricchissimo e quindi ai suoi occhi volgarissimo, mentre è tutta presa d'amore pel conte Alfredo Salice (Guasti): giovane ed elegante *viveur* ch'ella conobbe al mattino di una luminosa giornata di primavera e nelle cui braccia s'abbandonò al pomeriggio di quella stessa giornata. Eleonora è romantica, o meglio crede d'esser tale; e recita la sua parte con grande foga. Il conte Salice cerca di secondarla nei limiti del possibile, anche per tenerla a freno come e quanto può. Ma non tanto che, in un contrasto tra moglie e marito, ella non confessi sprezzantemente al barone, presente l'amante, il proprio amore pel conte.

E qui dovrebbe scoppiare la tragedia. Senonchè i due uomini non hanno proprio

nessuna voglia di dar nel tragico; e fan la parte loro con estrema svogliatezza. Tra le altre cose, il barone marito è piuttosto occupato, in quel momento, in un intrighetto suo particolare; e quindi finisce col piantare in asso gli amanti. Allora Dina, cioè Eleonora, si mette a proporre a Guasti, cioè al conte, ogni possibile soluzione eroica: per concludere con quella del suicidio. Suicidio al gas: si apre una chiavetta della stufa, e intanto i due s'ubbriacano di *champagne*, ella danza in costume da baiadera, egli si consola con un cestello di ostriche (non senza qualche preoccupazione pei tifo). Ma il marito, avvertito da una lettera di addio della suicida, arriva in tempo per salvare i due moriutri; e tutto il guaio si riduce a una modesta sbornia.

Questo nei primi due atti. Nel terzo (la rivoluzionaria commedia rispetta le tre unità aristoteliche di luogo, di tempo e di azione) prorompe lo scandalo tra gli amici, accorsi in folla alla falsa notizia della *morte degli amanti*. C'è una sfida a duello tra marito e amante; c'è un equivoco tra il conte Salice e due Signori, ch'egli scambia per i padrini del barone, e che invece sono due agenti d'un'impresa di pompe funebri. Come vada a finire il « grottesco » non l'abbiamo capito: perchè quando uno di questi agenti ha avuto la cattiva idea di volere esporre una sua morale sull'accaduto, il pubblico, che rumoreggiava da un pezzo, ha cominciato a urlare così ferocemente che non s'è inteso più nulla; e il sipario si è richiuso tra l'incomprensibile gesticolare degli attori.

Riassumendo: tre chiamate, con qualche contrasto, al prim'atto; una, contrastatissima, al secondo; e una tempesta d'urli al terzo, che però non ha impedito un applauso di saluto agli attori. « Il grottesco » non si replica ».

Con unanime rammarico per l'insuccesso e concorde deplorazione per la intemperanza del pubblico, fu giudicato il lavoro dagli altri critici della capitale.

TOBIA E LA MOSCA.

Commedia in 3 atti di CESARE LODOVICI. Firenze, Teatro Niccolini, Compagnia di Emma Gramatica, 29 gennaio).

La commedia, incominciata sotto lieti auspici, cade fra le più rumorose disapprovazioni.

Della Commedia e del suo esito, parlava Cesare Levi nel *Nuovo Giornale*, in questi termini, osservando che pur tenue e inconsistente, non meritava tanto furor di proteste.

« Il suo dialogo è limpido, facile, scorrevole: alcuni particolari della commedia rivelano un'arte delicata e fine. Il 1.o atto, nel quale è accennato il motivo di un uomo pacifico che è costretto a vivere con una moglie troppo vivace e rumorosa, è sceneggiato con grande abilità: ha il sapore fresco di una commedia goldoniana.

« Ma il motivo ha il torto di essere ripetuto al 2.o atto, e poi ancora al 3.o, di essere dilungato, sviluppato, spremuto, con un'insistenza che finisce col riescir stucchevole, e che parve alla maggior parte degli spettatori fastidiosa.

« L'apologhetto che fornì all'autore lo spunto di questa commedia di così pretto stile settecentesco (il suo titolo ne dice l'argomento) andava ravvivato, per le grandi linee che il teatro richiede, con maggiore fantasia, con maggiore varietà di incidenti, con più originale comicità. La commedia, tutta di esteriorità, spesso piacevoli, talora anche trattate con qualche grazia, si liquefa nelle mani, come un pezzo di ghiaccio, si polverizza, svanisce. Essa è ricalcata — nell'argomento, nella forma, nello stile, nel dialogo — su quelle di Goldoni: soltanto che in Goldoni c'è sempre — anche nelle commedie più povere di azione — qualche cosa che qui manca: i caratteri, i tipi colti freschi dalla vita, l'osservazione di un difetto, di un vizio, di una debolezza umana. Insomma in questa *Tobia e la mosca*, c'è l'apparenza di una commedia goldoniana, senza l'anima: c'è del *mariraudage* senza l'acutezza psicologica di un Marivaux

« Emma Gramatica, con la sua recitazione, che è stata un miracolo di freschezza e di spigliatezza comica, ha fatto di tutto per condurre in porto questa commedia, e fu ammirevolmente assecondata dagli interpreti tutti.

Accanto alla sig.na Gramatica, una « Corallina » squisitissima. Camillo Pilotto è stato un « Tobia » di una grande piacevolezza: bene in carattere nella sua recitazione solenne e pacata. Una graziosissima son-

brette » la sig.na Merighi. Ed eccellenti Ferruccio Pilotto, il Donnini, il Navarrini e la sig.ra Falcini.

« Di molto buon gusto ed in perfetto stile romantico l'allestimento scenico: e belli ed eleganti i costumi. »

Cesare Lodovici, inquieto spirito in cerca della forma d'arte che esprima il suo pensiero, è l'autore di quella *Donna di nessuno*, per tanti rispetti interessantissima, che ebbe varia sorte.

AL VECCHIO NIDO.

Commedia in 3 atti, di ALFREDO VANNI. (Milano, Teatro del Popolo, Comp. del Teatro stesso Paladini-D'Amora, 3 febbraio).

« È la storia di Elena, un'adultera, che, pentita, vuol tornare nella casa maritale, al vecchio nido, di dove fu scacciata. A tornare riesce; ma dopo pochi giorni s'accorge di aver portato fra le pareti domestiche l'inquietudine, il malessere, lo scompiglio; e riparte. Questo poteva essere lo spunto d'una buona commedia, non nuova, ma ricca di qualche amara e bene osservata verità. Il Vanni ha complicato la sua con numerose e faticose coincidenze che, invece di aumentarne la drammaticità, la riducono alle proporzioni di un aneddoto eccezionalissimo. L'amante della peccatrice, quand'ella torna in casa del marito, è fidanzato con una nipotina di lei, e il padre di questa nipotina, cioè il cognato di Elena, ha amato Elena da giovine e l'ama ancora, ed è spietato con lei perchè è roso da una sorda gelosia. Insomma quella povera Elena ha addosso, infiammatissimi, due generazioni d'uomini della sua famiglia. Tutti questi casi sono esposti in una successione di scene nelle quali i personaggi, ogni volta che s'incontrano, esprimono il desiderio di darsi delle spiegazioni definitive; e non hanno finito mai di spiegarsi. Il piglio drammatico che la commedia assume qua e là, non può ingannare: è esteriore; è suono, non sostanza. All'ultima scena questo suono si dilata in una musichetta letteraria a base di rondini che lasciano il loro nido » (*r. s.*).

Successo vivo, applausi numerosi; esecuzione volonterosa ed efficace da parte di tutta la compagnia, e specialmente del Lupi, della D'Amora, della Orlandini e del Petacci.

LA DANZA DEL VENTRE.

3 tempi di ENRICO CAVACCHIOLI. (Milano, Teatro Manzoni, Compagnia Borelli-Carminati, 1 marzo 1921).

Personaggi: *Nadir*, (T. Carminati); *Arlecchino*, (N. Leonelli), *Ludovico* (A. Bosisio); *Mirador*, A. Gazzini); *Dellatorre*, (E. Piamonti); *Rossini*, (C. Tamberlani); 1. *cameriere*, (M. Serra); 2. *cameriere*, (A. Gotta); *Un vecchio bleso*, (V. Cori); *Un banchiere*, (E. Ceraso; *Il compagno*, (A. Buffa); *L'uomo dai 100pijama*, (L. Pralavorio); *Il marchese*, (U. Raule); *Pupa*, (A. Borelli); *Candore*, (D. Vitta);*Giacinta›* (C. Ferioli); *Soava*, (E. Zoli); *Annamaria*, (M. Maltese); *La Lorenese*, (O. Magalotti); *Silvestra*, (I. Pirone); *Una cameriera*, (A. Pieri).

Del lavoro, l'interpretazione più chiara e certo più autorevole, la troviamo nell'articolo che Renato Simoni pubblicò sul *Corriere della Sera*, dopo la prima rappresentazione. Lo riferiamo integralmente:

Come nelle precedenti commedie del Cavacchioli, anche in questa non c'è, in fondo, che un personaggio solo. Gli altri sono la rappresentazione plastica e drammatica di stati d'animo di questo personaggio. Prendono realtà solo quando sono in contatto con esso; quando, invece, si abbandonano a loro stessi, e si descrivono e si confessano, evaporano in un lirismo impreciso. Il personaggio di *La danza del ventre* è Pupa, una donna che si definisce da sè per la più pazza e amorale che ci sia, irresponsabile del bene e del male che fa. Questa donna, nella quale forse l'autore ha voluto ironicamente significare la donna in genere, ha tre uomini intorno a sè. Il primo è il marito, fastidiosamente tenero e querulo; ed è l'amore istituzione, colonna della società, base della famiglia, ed altre infinite cose simili. Da quest'uomo Pupa si è separata; ed egli le corre dietro da per tutto, lamentoso, supplichevole, pronto ad ogni rassegnazione e ad ogni viltà, pur di poter riconquistare la bellezza, e tenerla ancora prigioniera nel suo regno smorto e comodo. L'altro uomo è Nadir, un danzatore orientale, misterioso, che passa recando seco la sua strana malinconia, il suo esotismo acre, e il suo macerato spirito di sognatore. Ed egli è l'ideale, l'amore tutto spirituale: tan-

o è vero che Pupa, quando rabbrividendo e ardendo, gli si offre, scopre che egli visse a Costantinopoli in un harem, e non proprio in qualità di Sultano. Il terzo uomo è Arlecchino, il servo di Nadir, maschera vecchia e nuova, variopinto e chiassoso, senza mezze tinte, tutto semplice e potentemente sciocco; ed è l'istinto, il cieco, il caldo, l'impetuoso istinto sopraffattore. Nadir, quando ha dovuto confessare a Pupa la sua infelicità, e si è accorto che la donna ha cercato in lui, non le mistiche ebbrezze di quelle tali due stelle che si guardano sempre e non si toccano mai, ma l'uomo, chiama, con scherno, il mascherotto avido, e gli rimette la donna furiosa di delusione. Arlecchino diventa allora l'amante di Pupa; ciò che vuol dire che l'istinto vince l'idea, il bruto vince lo spirito. Ma quando l'animale placato sonnecchia, quando cioè, Pupa s'è perduta entro la sua vertigine, ecco Nadir che ritorna e vuol ritogliere la donna ad Arlecchino; ed Arlecchino difende il suo possesso in una scena che è il dibattito tra due principii, e pare una lotta tra le passioni di due uomini. Ma per quanto, intenerita dal suo dolore, Pupa volga verso Nadir gli occhi pieni di accorata mestizia, Nadir sente che la lotta è inutile; che non c'è più posto per l'azzurro in quell'anima femminile arsa da tante fiamme, e, danzando cinto di un mantello verde trapunto d'oro, si uccide con uno spillone d'argento. Allora Arlecchino che, dopo aver posato le unghie sulla donna, aveva perduto l'abituale servilità per opporre al padrone una sfrontatezza minacciosa, ritrova la sua goffa anima di servo, e chiama e chiama il morto; forse per significare che anche l'istinto, prima di vincere, ha bisogno dell'illusione, di quel dolce eterno inganno che è la poesia.

Così è, mi pare, che si possa interpretare la commedia; ed interpretarla non è facile, perchè essa balza, continuamente, trascurando ogni trapasso, dal reale al simbolico, per ripiombare dal simbolico nel reale; e molte volte il reale diventa improvvisamente astratto senza che ci possiamo render conto del momento in cui la verità ha cominciato a disincarnarsi per assumere una più delicata significazione; e il simbolico, alla sua volta, per realizzarsi scenicamente, cede ai mezzi che il teatro offre, fino ad ingrossare i suoi aerei dibattiti in conflitti di passioni schiettamente umane, nei quali il senso occulto delle parole è sopraffatto dalla concitazione esteriore, come nel teatro di tipo più tradizionale.

Ed è questo, per me, il grave difetto di questa pur interessante opera del Cavacchioli: la mancanza di una spiritualità che trasformi i vari elementi che si incontrano, si combinano o si urtano nella finzione drammatica, in modo da dar loro una profonda unità. Quando noi ci dimentichiamo, talvolta, che siamo, non nel vero riprodotto, ma in una verità interpretata e stilizzata, e ci sentiamo offendere da certi atteggiamenti dei personaggi, che ci paiono esasperatamente falsi, la colpa è dell'autore, che non ha creato intorno a questi personaggi un'atmosfera che annulli le sagome della vita precisa e ci tolga il modo di paragonarli ad esse. Se in una scena, in cui, fra le vesti moderne, sgargiano i quadrettini fantastici di Arlecchino, noi ci meravigliamo che una donna bella ed elegante e raffinata, parli d'amore con dolci parole al mascherotto rozzo, vuol dire che il mascherotto non è stato modellato sullo stampo della significazione che vuole e deve avere, e la sua piccola definita bassa umanità non ha saputo sfumarsi in un alone fosforico.

Da questa incertezza di tono che la nobiltà della forma immaginosa ed alcune scene di aperto e vigoroso teatro fanno talora dimenticare, il dramma si solleva per mezzo di un accorgimento che è proprio del Cavacchioli: quello di pervertire fino alla più fastosa violenza di peccato le passioni semplici, gli elementari desideri, i comunissimi aneliti della sua Pupa. V'è nel dramma, se ci ripensiamo, una sproporzione fra 'l fondo delle cose dette e il modo in cui son dette; ma questo modo colorisce di immaginazione stati d'animo frequentissimi, che non hanno nulla d'eccezionale, tranne il linguaggio, e li mette in evidenza con una specie di prepotenza scenica e verbale che anche ieri sera ha vinto il pubblico quando pareva più riluttante. Questa prepotenza ha arrestato lo stupore che poteva esser comico, degli spettatori, quando quel Nadir, eroe dell'amore e adoratore della bellezza, s'è svelato nella sua ridicola miseria di custode dell'harem; ci ha fatto dimenticare tale grottesca miseria persino quando, dopo una tale rivelazione, Nadir ha osato ancora di dare ac-

centi appassionati alla sua simulazione di umanità; ed anche ci ha fatto dimenticare che, ne *La danza del ventre*, tutti i personaggi, veri o simbolici, sono spregevoli: tanto è vero che la pcesia è associata ad una deformità, l'istinto è impersonato in un fuligginoso leccapiatti, il matrimonio è rappresentato da un uomo senza dignità. Non dico che questa del Cavacchioli sia una virtù; dico che è un prestigio che il suo talento gli dà sul pubblico. E se, in parte, verso la fine del dramma, egli ha perduto questo prestigio, è perchè ha voluto troppo, ed ha forzato i suoi personaggi, fino a togliere loro ogni forma. Ancora una volta, davanti ad un ingegno che riesce ad interessare, pur mantenendo l'opera sua in una oscura ambiguità, e a permettersi tutte le temerarietà che vuole, e ad arrestare, ad un tratto, la ribellione che par pronta a prorompere, e a riprendere l'attenzione degli spettatori, io rimpiango che il Cavacchioli non si accosti più direttamente all'umanità, ma la vada ricercando attraverso scomposizioni chimiche, difficili, sì, ma tormentosamente artificiose. »

* * *

Fin qui il Simoni.

Per dare un'idea di un diverso apprezzamento critico, fondato specialmente su una diversa interpretazione, riferiamo i cenni di Mario Ferrigni, apparsi su *La Sera*, e sul *Corriere del Teatro*.

L'inconveniente fondamentale del lavoro, e a mio credere, degli altri precedenti, è quello di essere congegnato in modo che ogni spettatore può intenderlo a modo suo: e fra i mille modi nei quali è inteso, è molto difficile dire quale sia quello voluto dall'autore. Il fatto ci obbliga a una dichiarazione preliminare: dato che l'autore abbia inteso dire quello che io ho creduto di capire, nè la sostanza, nè la forma mi appaiono elaborate così a fondo da costituire quell'unità organica e vitale che deve essere un'opera d'arte. Debbo dire però che *La danza del ventre* mi ha fatto l'impressione di avvicinarsi molto — e certo assai più dei lavori precedenti dell'autore stesso — a quel grado di fusione e di identificazione tra sostanza e forma, tra argomento e espressione, tra idea e parola, tra passione e figurazione scenica che trasforma un'immagine in un'opera d'arte

Certo valutare il fatto scenico con la disposizione di spirito e con i criterii di apprezzamento che si usano dinanzi ai drammi veristi ed alla commedia della vita, è volerlo distruggere. Poche favole sceniche si prestano meglio alla facile parodia e alla caricatura burlesca: basta enunciare il fatto per scorgerne la comicità grottesca e crudele o la volgarità sconcia: è il dramma della donna assetata di carezze e dell'uomo che per natura o per mutilazione, non è in condizione di dargliele.

La constatazione sconcertante esaspera i due individui al punto di gettare la donna nelle braccia del primo maschio che capita e di schiacciare l'uomo nella folle e vana ostinazione di ispirare un amore senza fremiti, gelido, sidereo...

Ma se le cose stanno così nella rude evidenza dei fatti, non sono tali fatti la sostanza del lavoro: essi non sono che la figurazione convenzionale (e direi simbolica, se la parola non fosse tanto spesso fraintesa) di un'idea che io non condivido ma che l'autore è padronissimo di esprimere come meglio crede. Egli ha scelto l'espediente di creare delle figure rigide, quasi degli automi, e di assegnare a ciascuna il compito di figurare tutto un ordine di idee e di sentimenti, di aspirazioni e di bassezze: e per dare ad ogni automa *le physique du rôle*, ha attribuito a ciascuno lembi di umanità e caratteristiche idee, nomi significativi e generici discorsi, forme e segni sessuali ed asessuali, e li ha imbottiti di una strana miscela di stoppa e di sangue: gli è piaciuto di dare la forma asessuale al personaggio rappresentativo delle più eteree spiritualità, e si è giovato per modellarlo delle strane relazioni fra il senso della musica e certe anomalìe fisiche e ha forse chiuso un sogghigno beffardo nel nome che gli ha dato: Nadir... gli è piaciuto di figurare in una forma femminile torbida di tutti i fremiti scomposti ed insani, indocile a tutte le idee di dovere, triste nella ribellione insaziata a tutti i vincoli sociali come a tutti i sacramenti della natura, e l'ha impastata di inquietudini fosche e di appetiti bestiali, di lussurie sterili e di curiosità illusorie: e le ha messo nome Pupa: qualcosa che è men che femmina, e non potrà mai aspirare ad essere Donna, e men che mai Madre.

Aveva ancora, l'autore, da raffigurare in

un'altra parvenza umana, la somma di tutti i più comuni e primordiali istinti: la fame, la sete, gli stimoli e le energie della specie: e gli è sembrato che a questo ufficio potesse servire benissimo la figura di Arlecchino, uomo e pagliaccio, maschio e burattino, servitore e leccapiatti, insolente, presuntuoso e vile, specialmente quando fosse travestito da uomo, in frac e cravatta bianca. Dati i personaggi l'autore li ha disposti su un suo piano magico, e li ha animati di un pazzo movimento, dando la via al suo bizzarro congegno: musica! su, ballate! Ballate il ballo più scomposto e meno vorticoso, più sfacciato e più fermo: la danza del ventre, o qualcosa di simile. Il ballo dà alle figure un moto che può parere vita: e su questa contraffazione lasciva dell'esistenza, l'autore distende il velo, spesso opaco, talora scintillante di immagini fantasiose, raramente trasparente, del suo lirismo verbale, che nasconde, che sfuma i contorni, che smorza i toni, che intorbida le fisonomie, che circonda tutto di un'aria di sogno e di una luce inverosimile. Il movimento stesso crea il dramma, per inevitabile conseguenza delle premesse nascoste dentro i personaggi.

Arlecchino, nato servo, sarà il servo di Nadir; e fra tutti gli uomini autentici e bassi che agognano Pupa, ella preferirà il più misterioso, ripromettendosene quei soli gaudii ineffabili ch'ella è capace di vagheggiare e che sono per l'appunto quelli ch'ei non può dare: quel che ci vorrà per lei sarà il robusto marrano; il servo; Arlecchino — al quale la bella avventura darà la persuasione di essere un valore umano di prim'ordine. Il calcolo di Nadir è sbagliato, che Pupa soddisfatta, potesse superare la propria miseria umana ed elevarsi fino a lui. Invece prende sul serio Arlecchino. E la patente assurdità del calcolo non può imporre a Nadir, che ha sofferto il disprezzo e l'indifferenza di Pupa e la ribellione di Arlecchino, se non l'obbligo di morire: quando sarà morto, Arlecchino piangerà e Pupa avrà paura...

* * *

La stranezza di questa storia pare concepita apposta per sconvolgere le abitudini mentali del pubblico, per urtare tutti i suoi giudizi e per prendere di fronte tutte le sue idee. E forse è effettivamente concepita con quel proposito. Ma nell'attuarlo, l'autore ha usato tante e tali precauzioni da imporsi all'attenzione e per due atti almeno alla benevolenza del pubblico. Al terzo atto — o tempo come lo chiama l'autore (e il terzo tempo di una danza del ventre suppongo sia quello dell'esaurimento) — non sono mancate le circospette cautele dell'autore, ma gli è mancata la forza rappresentativa che era necessaria per liberare dal torbido groviglio di immagini nel quale era avviluppata la figurazione scenica, l'idea unica, limpida, risolutiva necessaria e significativa del dramma. Che probabilmente non è il suicidio dell'uomo-neutro, la pietà dell'animale, lo sgomento della Pupa. Se proprio doveva essere l'animale ad acquistare un lembo di umanità superiore, non era necessario che lo acquistasse così: chè la sua funzione naturale sarebbe stata proprio quella di servire lo spirito e non di piangerci sopra. Ma bisognava, per questo, che quel povero straccio di Nadir fosse — o avesse — uno spirito.

E' forse esatto il punto di partenza indicato dal Simoni: il dramma ha un solo personaggio: Pupa; gli altri sono l'oggettivazione dei suoi sentimenti, dei suoi traviamenti, delle sue aberrazioni sensuali e cerebrali. Ma il risultato, secondo me, oltrepassa questa intenzione iniziale: perchè i personaggi hanno assunto tutti, per noi, spettatori, e non per Pupa soltanto, una autonomia tale che ogni legame anche soltanto verbale fra loro, è spezzato, ed hanno assunto la personalità dei loro vestiti: Nadir è l'immagine di una poesia inutile e impotente (cioè di una non poesia ammantata di colori...); Pupa è il pupazzo sconcio della più bassa ninfomania; e Mirador è il burattino della cupidigia come Arlecchino è quello dell'appetito sempre pronto.

Peccato!.!.. Sarebbe bastato un breve passo di più per uscire da una rappresentazione clinico-simbolica ed entrare per la gran porta della poesia vera in piena umanità; sarebbe bastato che al piccolo dramma di una volgare casa di tolleranza — sacra a Tersicore invece che a Venere pandemia — subentrasse il dramma grande della verità: e che Pupa fosse una donna, anzichè la porzione inferiore di una donna, e che chiedendo alla vita un uomo, glielo chiedesse per

averne qualcosa di più che una fugace carezza.

Ripeto, non so se l'interpretazione di questo lavoro, quale mi sono ingegnato di dare, sia la più conforme agli intendimenti dell'autore: ma credo che non ne sia troppo lontana. E per quanto, al contrario, sia lontana dai suoi cànoni artistici, la mia sensibilità teatrale che anela alla chiarezza, come un assetato ad una fonte pura, mi piace riconoscere che *La danza del ventre* mi ha molto interessato. C'è nella sua tumultuosa turbolenza un alternarsi di immagini luminose e di opacità fosche che produce sensazioni difficilmente precisabili, ma innegabili. C'è nel miscuglio capriccioso di elementi rozzi, di figurazioni pittoresche e di particolari fin troppo umani, una forza di suggestione singolare. Sono persuaso che una maggiore omogeneità nella scelta degli elementi rappresentativi gioverebbe assai alla chiarezza: e sono anche persuaso che certi espedienti — come la trasformazione di Arlecchino — siano del pessimo ciarpame rettorico e teatrale, ma è vero che nel servirsene, l'autore è nel pieno suo diritto, e mostra di usarne con più prudenza che non ne abbia, in consimili occasioni, dimostrata. Ma i caratteri eterogenei di questo lavoro spiegano anche le tumultuose accoglienze del pubblico: giustamente diviso tra lo smarrimento silenzioso dei più, la franca ostilità dei meno, il favore di molti; divisione che divenne alla fine favore di pochi e disapprovazione di molti. E non ingiusta neppur questa.

L'esecuzione del lavoro fu molto accurata: forse l'irrequietezza del pubblico obbligò gli interpreti ad alzare la voce più del necessario nei primi due atti; il terzo, più infelice, non influì favorevolmente sulla recitazione. Sempre equilibrata fu la Borelli: e abilissimo il Carminati, cui incombeva la parte più ingrata.

LA DONNA MIA.

3 atti di FEDERICO PETRICCIONE.

(Napoli, Teatro Fiorentini, 8 marzo, Firenze — Teatro Niccolini, 9 maggio — Venezia, Teatro Goldoni, 24 ottobre. Compagnia Palmarini).

Interpreti: Uberto Palmarini, Wanda Capodaglio la Zanchi, la Corsari, il Miotti, il Campa, il Mastrantonio.

Riferiamo dal *Mattino* il riassunto dell'argomento:

Il professore Claudio Diana, al principio della commedia, riaccoglie nella sua casa una moglie infedele. E ciò, non per ripigliare con lei l'antica intimità, ma per un duplice salvataggio: morale e fisico. Fiamma, la moglie di Claudio, il quale è medico, era insidiata, ghermita da una terribile malattia ereditaria ed egli, esperimentando su lei un suo siero antitubercolare, aveva felicemente iniziata la guarigione della donna intensamente amata. E' cura che egli deve, ad ogni costo, salvando la moglie anche dalle conseguenze fisiche della sua colpa, condurre a termine. Perciò egli la rivuole a casa propria affinchè gli viva accanto apparentemente come prima. Almeno, così dice. Fiamma ritorna pentita della sua fuga e presa a poco a poco per il marito di un amore ogni giorno più forte e disperato. Sa dalla sua bocca di esser stata per lui una «paziente» ormai compiutamente guarita. E' rivelazione avuta proprio nello sforzo fatto per riconquitsarne la stima e l'amore. E' questione di tempo, cioè risultato intempestivo per il secondo atto, ma sicuro e maturo per il terzo, per la fine della commedia. Risultanza e conclusione immancabili, poichè il dottor Diana, malgrado le sue esperienze cliniche e il suo siero antitubercolare, è, sopra tutto, un uomo innamorato. E', cioè, malgrado la piccola variazione clinica, uno dei soliti personaggi di quelle che i francesi chiamano «le commedie del perdono».

Naturalmente, in materia ci sono lavori assai più sottilmente psicologici e acutamente cerebrali che non possa esser quello di un autore giovanissimo e alle sue prime armi teatrali.

La commedia interessò il pubblico, e fu tanto a Napoli quanto in altre città, benevolmente giudicata dalla critica, come un notevole saggio di un autore dal quale è lecito sperare opere vitali.

LA RUOTA.

Commedia in 3 atti di ALFREDO TESTONI.
(Roma, Teatro Argentino, Comp. Comoedia, 9 marzo).

Dal *Tempo*, e dalla nota critica di Adriano Tilgher, togliamo la notizia analitica del lavoro.

La ruota, dalla quale prende il nome la commedia, è la metaforica ruota della dea Fortuna, che gira sempre e non s'arresta mai, onde una gente sale e l'altra langue. E più che mai affaticata a girare quella ruota è nel presente momento di generale sconquasso sociale, in cui i vecchi ceti detentori della ricchezza e del prestigio, cadono a poco a poco nei ranghi inferiori della società, mentre nuove genti rozze ed incolte, ma di più aspra volontà di vivere e di godere, ascendono a prenderne il posto, rinnovando così i tessuti sociali. Questo momento critico in cui la società, uscita fuori dell'assetto in cui si era per sì lungo tempo adagiata, va in cerca di un nuovo equilibrio, Testoni ha voluto rendere scenicamente mettendo fronte a fronte tre personaggi: il conte Carlo Sampieri, rappresentante dei vecchi ceti nobiliari raffinati dalla cultura e dall'educazione, stanchi di godere ed un po' anche di vivere, scettici e *blasés*, vinti dapprima di lottare, tristi però di sentirsi tramontare e discendere, ed inclini a vedere nella fine del loro predominio la fine del mondo; Antonio Cristofari, l'arricchito di guerra, ignorante e rozzo, ma dotato di buon appetito e di robusta con-.enza in sè e nel domani, sicuro che, tutto sommato, il mondo non finirà mica, e andrà sempre com'è andato finora, e ci saranno sempre quelli che han quattrini e quelli che non ne hanno, e tutto si ridurrà al mutare di posto che i quattrini fanno dalla tasca di uno nella tasca di un altro; smanioso però che suo figlio Francesco (terzo ed ultimo personaggio) goda quei beni della vita che egli non potè godere perchè dovè pensare a procurarseli, ed ora che li ha, gli manca la voglia e la scienza di goderseli, ma suo figlio deve vivere per sè e per suo padre, e spendere e spandere senza risparmio, e star degnamente a fianco dei signori di buona famiglia ed impararne le buone maniere, e far come loro e meglio di loro: imperativo categorico paterno cui il giovanotto si presta con molta buona grazia e volontà.

Spunto interessante e che si prestava ad uno svolgimento, che mettesse in luce la trama essenziale di quella enorme tragicommedia che è la vita e la storia... ma esso appare giustapposto meglio che fuso ad una mediocre e banale storiella d'amore, con cui non si vede troppo bene quale connessione intima e profonda esso abbia. Antonio Cristofari si rivolge al conte Carlo Sampieri, che ha un grosso debito di giuoco con suo figlio Francesco, pregandolo di fare da maestro di bei modi e di raffinati costumi al giovanotto, che ha molta voglia d'imparare e di far buona figura in società: in compenso, gli apre la borsa, pregandolo di attingervi senza risparmio. Il conte un po' stupito da prima, poi divertito, finisce per acconsentire, e comincia subito a dar lezioni a Francesco, al quale presenta una giovane cocottina sentimentale, Stefania. Stefania è un po' innamorata del conte, vecchio *viveur* a riposo, che affetta a riguardo delle belle donnine le attitudini di un vecchio *paterfamilias* carico d'anni e d'esperienza. Egli perciò respinge le discrete *avances* della bellafigliola, non volendo approfittare dell'inesperienza sentimentale di un giovane cuore cui desidera, anzi, procurare una stabile e durevole felicità. Di tanta bontà il conte è ricompensato. Sua figlia Maria, maritata a Filippo, è innamorata di un violinista vanesio e sciocco, col quale è per compromettersi. Il conte allora prega Stefania di fingersi presa del musicista perchè questi abbocchi all'amo e le faccia la corte, e così Maria Luisa si convinca quanto poco egli meriti il suo amore. E così, di fatto, succede. Maria Luisa sorprende Stefania ed il chiomato musico in tenero colloquio. Il guaio è che con lei li sorprende anche Francesco, che si è innamorato sul serio di Stefania. Ire del giovane che si crede tradito, sinchè il conte lo mette sulla via della verità e gli dà il buon consiglio di sposare Stefania. Di ritorno dal viaggio di nozze, i coniugi trovano la famiglia Cristofari installata in casa del conte che, definitivamente rovinato, ha dovuto liquidar tutto. I primi passi della vita di società si annunciano difficili per la giovane signora, su cui il suo passato getta un'ombra. Donde nostalgie in lei di ciò che avrebbe potuto esserci fra lei e il conte e non ci fu. Ma il conte la rassicura e la rasserena: ella ha vinto nella lotta della vita e son questi gli ultimi colpi di una battaglia guadagnata. Chi tutto ha perso è lui, che nella casa che fu sua, vede installato il nuovo padrone, che ricopia fedelmente le sue maniere ed abitudini, sì che a lui

sembra di rivedere la sua vita passata che continua immutata senza di lui. »

In questo stampo di vecchia commedia brillante — conchiude il Tilgher — il Testoni ha tentato di colare l'ardente materia della crisi sociale che ci si svolge intorno, ma non ha ottenuto altro risultato che di imbrogliare e confondere tutto. I due motivi si svolgono paralleli nuocendosi ed oscurandosi a vicenda, e la commedia tira avanti slegata ed inorganica, a colpi di arbitrio dell'autore. Affatto assurdo ed ingiustificato, per esempio, è il matrimonio di Francesco con Stefania, di cui non si riesce a trovare in nessun modo una conclusiva spiegazione. Commedia grigia, stanca, monotona, che non si decide ad essere nè seria nè comica, ed in cui si sente bene che l'Autore ha maneggiato una materia estranea affatto al suo interesse profondo e attuale.

Interpreti: Falconi (*Conte Sampieri*); il Martelli (*Antonio*); il Becci (*Francesco*); Paola Borboni (*Maria Luisa*), la Dondini, la Gentili, (*Stefania*).

ALI.

Dramma in 4 atti di SEM BENELLI. (Milano, Teatro Manzoni, Comp. Borelli-Carminati, 4 marzo).

Personaggi: *Luca*, (T. Carminati); *Marta*, (A. Borelli); *Giovanni*, (A. Bosisio); *Il Quaranta* (N. Leonelli); *La madre di Luca*, (D. Vitta); *La madre di Anna*, (Est. Zoli); *Il padre di Anna*, (E. Piamonti); *Pietro*, (E. Ceraso); *L'Infermiera*, (A. Pieri); *La Donna*, (B. Raule).

Riferiamo la nota critica della *Sera* (15 marzo) che esaminava oltrechè il dramma, anche la sua genesi ideale e le relazioni dell'opera benelliana con il caratteristico periodo in cui è sorta; e parte delle considerazioni fatte dallo stesso Ferrigni del *Corriere del Teatro*.

* * *

Questo dramma ha una struttura e una conformazione delle più insolite. E' un dramma filosofico, sorretto da una favola romanzesca semplicissima: l'amore di un sognatore, invasato di spiritualismo, per una bella donna, dinanzi alla quale, mentre essa trova la bellezza morale che si armonizza con la propria bellezza fisica, egli si riconosce reo della più bassa sensualità, tanto da rinnegarla. Perciò essa lo uccide.

Di questo fatto, comunissimo e quasi miserabile nelle sue cause, alquanto eccezionale nelle sue conclusioni, il Benelli ha fatto il sostegno realistico di una sua singolare visione tragica della lotta intima e fatale che è in ogni creatura umana fra lo spirito che tende a renderla angelica e il corpo che la riduce bestiale.

* * *

Ricordate di avere mai visto in qualche quadro sacro certi emblemi fantastici consistenti in due ali saldate insieme per le ascelle, in atto di volare — aperte e ferme oppure oblique e curve? Esse sono figure di angeli, come erano concepiti prima ancora che una più umana fantasia li raffigurasse con una testa alata di bimbo, oppure come fu preferito da Giotto a Raffaello, con interi adorabili bimbi alati. A quel primitivo simbolo creato dall'ingenua e pedante fantasia medioevale bisogna ricondurre il pensiero per avere un'idea del tema del nuovo dramma di Sem Benelli. E per ricondurvelo meglio, non sarebbe male rileggere gli ultimi sei canti del « Paradiso »; nel XXVIII è spiegato l'ordinamento dei nove cerchi delle gerarchie celesti, il primo ordine delle quali — cioè il più vicino a noi e il più lontano da Dio — è costituito dagli Angeli. Perchè siano essi figurati come ho detto or ora, non so in coscienza se lo dice lo stesso Dionigi Areopagita da cui Dante ha tratto, secondo il canone della Chiesa, il suo ordinamento, o se lo dice qualche altro padre della Chiesa (forse l'autore che non ricordo di un « De natura angelorum » che giuro di non aver mai letto).

Comunque se il Benelli non ha pensato a quell'immagine di « Ali » senza altro corpo, ali animate, vaganti da sè per divina volontà, e costituenti gli esseri vivi, liberi e mondi d'ogni umanità, di una natura più sottile dell'umana, ma a questa superiori di un solo gradino, non credo che se ne possa suggerire una più adatta e più precisa per avvicinarsi al pensiero dell'autore e per spiegarsi l'inconsistenza materiale delle sue figure sceniche: sono spiriti anelanti, più o meno, a sciogliersi da ogni umanità per assurgere a una natura superiore, per ascendere quel gradino che separa l'anima umana dall'anima angelica. Sono « ali » che fre-

mono chiuse, che si aprono timide, che tentano malcerte il volo, che battono frementi e vittoriose, che si incielano... o si stroncano per ricadere lacere e vane. Sono « ali »; non esseri interi.

Mi par veramente impossibile che da altro abbia tratto il Benelli la concezione del suo poema, che dal XXIX del « Paradiso » dalla sublime narrazione di Beatrice della creazione degli angeli, quando

« S'aperse in nuovi amor l'eterno amore ».

L'inquieta aspirazione che freme negli uomini migliori d'oggi di trasumanarsi in umiltà ed in carità, è espressa dal Benelli in una figurazione reale alla quale si sovrappone, per quanto sia possibile « significar per verba » la rappresentazione ideale.

Vi echeggiano musiche sconosciute o dimenticate al teatro: quelle del Vecchio e del Nuovo Testamento, e quelle dei Padri e dei Dottori della Chiesa, e v'è come un rombo confuso delle lontane e profonde armonie dantesche che dòmina le immagini apocalittiche della vita attuale. Non a caso: che viviamo un fosco medio-evo al quale torna a convenire l'ideologia che Dante sollevò dalle fondamenta della barbarie per rifondarla sulla umanità nuova che previde e presentì, come ne aveva sentita un'altra, tredici secoli prima, Virgilio, di cui egli tradusse la misteriosa profezia:

Secol si rinnova;
torna Giustizia e il primo tempo umano;
e progenie discende dal ciel, nova.

Ora non si tratta di una progenie nuova che scenda: si tratta di far sì che la progenie antica si innalzi.

* * *

« Nomina, numina »... Anna, Luca, Marta, Giovanni, Pietro... le Madri: se questi nomi che hanno l'augusta risonanza degli echi solenni del Vangelo, risuscitano nel pensiero vostro le immagini che vi sono associate dalle cronache sacre, lasciate che quelle immagini vi passino nella mente quasi per prepararla ad accogliere un'altra storia dei tempi nostri — che si svolge in quattro quadri.

Luca è un sognatore che aspira a far qualcosa per la elevazione morale e spirituale del genere umano. Non sa che cosa. Colpito nella mente quanto nel cuore dalla morte di sua moglie Anna, sua compagna di sogni e di ideali, ne conserva con amore oltre quattro giorni il cadavere, perchè i suoi genitori (ch'egli non vide mai) in viaggio per vederla, la trovino ancora. In questo primo atto, che presenta la lotta di uno spirito contro le leggi della natura e i riflessi di questa lotta sulle anime dei genitori (il padre rifiuta di rivedere la spoglia della figlia, mentre la madre, anche così, la abbraccia) è adombrato il tema del dramma. Luca dinanzi alla società in decomposizione avrà la stessa manìa febbrile disordinata e fanatica di arrestarne lo sfacelo e di ricondurla in vita, magari in una suprema illusione! La sua fatica sarà vana nei suoi effetti immediati, forse non infeconda... domani.

Egli, comunque, trova nel dolore disperato per la morte di Anna sua sposa — amica e sorella del suo spirito — una ragione nuova al suo apostolato: uno scopo preciso alla missione che vagheggia di assumersi: ricondurre fra gli uomini la pace con l'esaltazione di tutte le virtù dello spirito trionfanti su tutte le cupidigie degli istinti, cupidigie che li deformano e li imbestiano: farsi agli uomini maestro, esempio, redentore.

Che farà egli? Non lo sappiamo. Ma vediamo che nel consacrarsi a questa missione, la sua dedizione si identifica con un proposito e una promessa solenni: restare fedele alla morta sposa, non offuscare mai con un più misero affetto, con un men nobile pensiero, la memoria di lei. La vita non avrà più tentazoini per lui. Così egli promette alla madre della morta e mentalmente così promette al figliuoletto lontano che respira in un sanatorio la sua breve e lenta agonia.

Ma il suo sogno egli ci descrive ed illustra, più che non agisca visibilmente per farcene partecipi, sì che lo riduce per forza di eventi esteriori ad una esaltazione della spiritualità nella critica implacabile di ogni manifestazione sociale: politica scientifica, religiosa, economica, letteraria ed anche sentimentale.

Luca susciterà gli istituti della società rinnovata, le opere della umanità rigenerata: cenobii di pensatori, scuole di fanciulli, officine di creatori e di artefici... e assorto nel suo sogno operoso sdegnerà ogni alleanza coi comuni mortali, più o meno speculatori tutti, delle idee, proprie o al-

trui, per uno scopo di materiale benessere, di personale tornaconto, di immediato godimento. E sdegnerà anche la collaborazione spirituale di una donna, Marta, troppo bella per essere amata, altrimenti che per la sua bellezza, e per amare senza sentirsi donna e bella. Ma perchè la sua bellezza fu la causa prima della sua mala ventura di donna, ella ha appreso il fascino degli affetti più puri, e verso il miraggio di una purificazione amorosa nella devozione, nel sacrificio di sè, nella sottomissione del proprio essere alla missione di un uomo che ne sia consapevole, essa tende coi suoi più fervidi aneliti. Così, così Marta e Luca si ameranno — senza che sia contaminata nè l'anima loro nè la memoria della sposa morta.

Senonchè, su quest'ultimo punto, accade proprio a Luca di smentire con gli atti la fede del suo pensiero: a Marta, bella donna, già insozzata dall'altrui cupidigia, che gli dona l'essere suo in un'ardente offerta di umiltà, di sacrificio e di virtù, egli si accorge di corrispondere un affetto composto più di appetiti sensuali che di veri palpiti di amore. E sentendosi impuro, si sente debole, vulnerabile, inetto nella sua lotta contro il male. Difatti due richiami improvvisi turbano quell'armonia illusoria: il bimbo lontano è morto; e la madre di Luca che lo abbandonò fanciullo per essere donna ancora con un altro uomo, infedele a sè, al marito, al figlio, lo chiama. Luca sente allora che rispondere a questi due richiami vuol dire abbandonare Marta, perchè essa è avvinta non più al suo sogno, ma ai suoi sensi: non è già la compagna del suo spirito, ma la concubina voluttuosa delle sue notti. E questo egli le chiede, poichè egli è già oltre la vita, oltre ogni realtà, oltre ogni verità umana: una mente che si sprofonda nella ricerca dell'impossibile giustizia assoluta e inumana.

Perciò si fa giudice inumano della madre sua che investe con l'anatema della sua disperazione come madre — ed anche come donna; e si erge frenetico di rancori maledicenti contro la sua stessa donna di cui più non vede che la bellezza innebriante e torbida: una sola idea pura balena nella tempesta della sua follìa: la Morte. E Marta, la sua donna, gliela dà. Il baleno fugace diventa luce al suo spirito orgoglioso e l'ansia del suo egoismo forsennato si placa nell'umiltà pia di una parola: perdono...

Io vorrei non sapere se egli lo dà — o lo chiede — il perdono: e credere che egli lo chieda.

* * *

Noi potremmo chiamare questa strana opera — la tragedia della logica. Il dissidio eterno fra lo Spirito e il Corpo — dacchè fu data allo Spirito la terribile arma della Logica quasi per sradicarlo dal Corpo — che si manifesta nella vita di tutti i giorni in piccoli drammi di coscienza e di volontà, è formulato nell'opera del Benelli nei suoi termini puri; e, data a ciascun termine la legge ferrea della deduzione dalle premesse morali prestabilite, tutti precipitano al loro destino.

Era forse ormai spirito solo quell'Anna ch'è morta: fu sempre, e sarà, materia soltanto, quella femmina che il destino maligno dette per madre, e ritolse, a Luca, ed è donna quella Marta nella quale la vita dello spirito tende a plasmarsi limpida e armonica, in sanità ed in virtù, nella vita del corpo, per l'obbedienza serena del suo essere alla legge cosmica e musicale del ritmo, alla legge dell'amore e del castigo. A quella legge cui non sa obbedire e non sa neppure ribellarsi, Luca, il malato frenetico che ha mille parole di bontà e di bellezza per le genti umane affaticate e traviate, e che non sa trovarne una sola per intendere l'amore della sua donna o per aver pietà del fallo della madre, che sogna la nuova legge dell'amore e dell'armonia per il genere umano e non sa trovare un bacio per il suo bimbo che muore..., che invoca estasiato l'amore... « l'amor che muove il Sole e l'altre stelle » e non intende sè stesso, e non sente una scintilla dell'amore universo nè quel più umile amore che lo sospinge fra le braccia di Marta, ma predica agli altri la rinuncia che non sa imporre a sè. Gli ci vuole una revolverata nel cuore perchè vegga la verità, dopo averne sempre vissuto fuori.

Nel teatro trascendentale — di contro a quello del Tolstoi, dell'Ibsen, del De Curel, del Claudel — può avere un posto eminente questo dramma filosofico latino, di cui l'unico precedente nella letteratura nostra è da ricercarsi nel « San Paolo » del Bovio. « Ali » è un dramma più vivo, ma non più chiaro.

Scenicamente è un alternarsi di gravi masse opache e di sfolgoranti bagliori di parole: ogni azione esteriore vi è annullata, se non

i vuol dire che sia compenetrata nelle parole — cioè nell'esposizione arida di quelle deduzioni logiche che l'Apostolo trae dalle premesse enunciate nel primo atto. Non è un dramma: è un teorema. E la matematica ne ha dei più gradevoli, e persino dei più umani.

— « Egli è una mente, io sono un cuore » — dice Marta.

La sua antica sorella Maria avrebbe potuto dire la stessa parola, vivendo nella luce del Redentore; ma non avrebbe fatto ciò che fa Marta. Nè si può ammettere che il Cuore uccida la Mente: se uccide... non è più Cuore!

Il dramma è originale fino alla stranezza e fino all'assurdità formale: ma non è chiaro nel significato, è arido nello svolgimento drammatico quanto è esuberante nelle sovrapposizioni verbali. Se vuol dimostrare la impossibilità delle ascensioni dello spirito umano oltre i termini dell'umanità, si affatica più del necessario a dimostrare un assioma e non una tesi; se vuol essere la reazione esasperata al dilagare del materialismo, ha il grave torto di volere opporre all'onda cupa e torbida di questa dottrina disconosciuta e deformata la vana aspirazione ad una verità ultraumana anzichè la semplice e grande immagine dell'Umanismo, fatto di azioni e non di parole, di volontà operosa e non di sterile verbalismo. Contro la Bestia trionfante non occorre la spada di un Dio o di un Angelo: basta che insorga la coscienza dell'Uomo. Purchè sia uomo — e non « pecora matta ».

La grande parola di umanesimo che tutti i aspettavano dal poeta di Lorenzino e di Giannetto non è stata detta. Preso ancora nei lacci del medioevo egli ne ha abbandonate le cronache sanguigne per risuscitarne le mistiche rappresentazioni e le speculazioni profonde del cristianesimo più fanatico, per riaffermare un dualismo che la coscienza umana vuole superare: non per essere angelica, ma per essere semplicemente migliore.

Ma a questo punto, se entriamo a discutere la questione filosofica, condanniamo l'opera teatrale. E credo che ciò esorbiti dai limiti del mio ufficio che vuol essere quello di avvicinare all'opera di teatro il pensiero dello spettatore. Comunque nè qui nè oggi potrei farlo, se pur volessi accettare il concetto del Bovio che scrisse, nella prefazione al « San Paolo »: « io intesi volgere la filosofia — sotto altra forma — ad uno scopo più universalmente chiaro che non sia nei libri, ed elessi perciò quella che fu stimata sempre forma media tra la filosofia e l'arte ». Cioè il teatro.

Il Benelli ha forse voluto fare altrettanto. Avrei preferito che si fosse scostato un po' dalla filosofia e avvicinato di più all'arte.

* * *

Se scenicamente il dramma avesse uno svolgimento proporzionato a quello che ha verbalmente, l'opera sarebbe equilibrata: così non è. Strapiomba. Il disquilibrio morale che vuol rappresentare, si comunica all'opera, come sembra essersi comunicato al pensiero che si è lasciato trasportare sulle ali della speculazione filosofica al di là di ogni limite segnato dall'arte. Luca, che è invasato dalla passione di trasumanarsi, tende a sciogliersi d'ogni laccio umano per assumere la natura degli angeli quale è immaginata dalla tradizione semitico-cristiana. Lo stesso idealismo che ha creato il superuomo moderno, creò nei secoli tenebrosi avanti il Cristo, l'immagine di perfezione del Messia, e in quelli più tenebrosi del medioevo la frenesia di « montare dalla umanità alla divinità » come dice un commentatore di Dante a questi versi:

Trasumanar significar per verba
non si poria; però l'esemplo basti
a cui esperienza grazia serba.

L'esperienza non è concessa a Luca dalla grazia divina: e la prova della sua aspirazione angelica fallisce dinanzi al « gorgo meraviglioso » del seno di Marta! Ma quel che è peggio, si è che la prova non si manifesta che attraverso lunghissimi brani lirici in una amplificazione verbale di concetti e di immagini assai poco gradevole; sì che il lavoro riesce grave e pesante, e quindi poco persuasivo.

Bellissimo nobilissimo proposito, quello del Benelli, ma concretato a traverso una meditazione piuttosto che ad una ispirazione. E costretto in forme sceniche inconsuete a lui, quanto non facili ad attecchire sul terreno del teatro italiano che vive di luce, di aria, di chiarezza (e il Benelli ce lo ha insegnato) più assai che di elucubrazioni. Tuttavia è possibile che questo lavoro cupo e disperato nella forma, quanto illumi-

nato da eroici propositi nella sostanza, sia la giusta e legittima reazione del pensiero alla invadente bestialità materialistica nella vita attuale. E come tale può essere non tanto un dramma discutibile ma una buona azione, e non discutibile.

Le sorti di questo dramma furono a Milano oscure: la tetraggine del lavoro parve incombere sul giudiziio stesso del pubblico fremente di una aspettativa incalcolabile, ansioso di accogliere con gioia un dramma luminoso quale si immaginava che dovesse avere scritto il Benelli.

Il pubblico lo ascoltò con profonda attenzione, sebbene disturbato da commenti isolati e da qualche irrequietezza. Lo applaudì perchè ne apprezzò gli alti intendimenti morali più che non riuscisse a persuadersi che essi avessero nel lavoro una chiara manifestazione aritistica, e sebbene gli interpreti ammirevoli riuscissero a darne la più limpida espressione possibile.

In modo particolare merita ogni lode il Carminati che sostenne il gravissimo peso del protagonista, e di conseguenza di tutto il lavoro. Non minore elogio spetta a Alda Borelli. Tutti furono sobrii, rigidamente fedeli al còmpito loro. Se l'intonazione generale dell'interpretazione parve uniforme e grigia, così l'ha voluta l'autore; e forse egli ha creduto che fosse la meglio adeguata al carattere del dramma.

La critica fu unanime nel lodare le alte intenzioni ,filosofiche e morali dell'autore ma anche nell'interpretare la delusione del pubblico.

Tutti i giornali d'Italia pubblicarono ampî resoconti e ottimi articoli critici: notevoli quelli del *Corriere della Sera* (Simoni), *Perseveranza* (Possenti), *Nazione e Mattino* (Cavacchioli), *Idea Nazionale* (Fanciulli), *Nuovo Giornale* (Levi), *Gazzetta del Popolo* (Francini), *Tempo* (Bevilacqua).

Il dramma ebbe uguali accoglienze a Torino, nel febbraio e fu rappresentato a Napoli dalla Compagnia Nazionale nel novembre.

DON GIOVANNI.

Poema drammatico in 4 atti, in versi, di GIUSEPPE PAGLIARA. (Parma, Teatro Reniach, Comp. Pilotto-De Riso, 19 marzo).

Mancandoci notizia della critica parmense, riferiamo l'analisi dell'opera fatta da Riccardo Forster, sul *Mattino* di Napoli, del 2 maggio, dopo la rappresentazione in questa città, al *Mercadante*, per la stessa Compagnia.

« Un ritorno di « Don Giovanni », ammesso che dalla storia, dall'arte e dalla vita sia stato o sia mai assente.

Nel dramma a quattro atti in versi di Giuseppe Pagliara, subito all'inizio, è a dir suo, Don Giovanni un reduce stanco e dimesso fra quei commensali e quelle liete e melanconiche donne che convennero in casa di Don Pablo a salutarlo in partenza verso cente avventure, chi sa quante donne e duelli e fatalmente anche incontro alla vittoria sul rivale più forte e temuto. E' vanìto via il tempo migliore: quello della fiorita fantastica e della messe carnale. In Siviglia ogni angolo, o siepe, o orto, è un ricordo o un richiamo per Don Giovanni e una rosa cadutagli avanti il piede, prima di giungere al banchetto di Don Pablo, lo rincuora a tutto osare, in un cimento: l'ultimo. Egli porterà fra i convitati la gentile incognita che l'ha accolto col gettito di una rosa giù da un balcone di via Sant'Isidoro. E' la sorella di Don Diego. E' questi la « coscienza » di Don Giovanni, cioè quanto di bene a rimbrotto visse e vive in lui. Credeva di essersene alfine liberato e si trova davanti, appena riposto piede in Siviglia, la vecchia tirannia morale. Non le cede il passo, ingaggia anzi con essa la lotta definitiva. Incurioso del passato, impersonato in Donna Elvira, e della miglior parte di sè stesso, incorporata e simboleggiata in Don Diego, l'impenitente amatore s'avvia, con Leporello alle costole, a compiere l'impresa, cioè a penetrare in casa di Anna. La sorella di Don Diego è un fior di giovinezza ventenne, desioso di sboccio e di aria, fuori della serra casalinga, entro la quale la tien chiusa e vigilata il fratello Don Diego. Naturalmente non resiste a lungo a Don Giovanni, imbattutosi sempre in donne pronte a cadergli fra le braccia o a servirgli da mezzane. E', questa molta, una faccenda un po' diversa. Egli trema nel pianto di Anna pervaso di tenerezza infantile, mondo di voglie impure. Superatore del suo passato? Per quanto tempo? Forse, per una notte sola. Si odono più voci in alterco, in rissa. E Don Diego arriva. Don Giovanni si stacca dall'amplesso di Anna e scende nella via

Non la rivedrà più mai. Don Diego, — cioè la sua coscienza — l'ha ripreso mentre Leporello, giù in strada, appostato per il ratto di Anna, perde tempo a far un po' di chiacchiera con alcuni falsi ciechi e ladri autentici e a definire Don Giovanni e sè stesso. Don Giovanni, sgusciando dalla casa di Anna, si scontra in Don Diego, ma poi attacca quasi a ritroso, spronato dagl'incitamenti di Leporello. Nell'incrocio delle armi tocca la peggio al fratello di Anna, riverso esanime al suolo. Un autoduello. Don Giovanni s'è battuto con sè stesso, con la sua coscienza, guidando la punta aguzza della propria spada contro il proprio petto, contro l'anima sua, sciogliente si in un interiore conflitto psichico. Al canto della via — lo sappia Anna! — Don Giovanni ha ucciso Don Giovanni e non vuol pianto nè rimpianto.

E' questa del duello, nell'atto terzo, fra le due persone che sono in Don Giovanni la scena più importante e più significativa del dramma. Colora tutta l'azione anteriore e si riflette in ombra e riverberi su quella successiva. Eleva il dramma da quanto di solo formale e figurativo si muove, appare e scompare nelle sue vicende. E' là dentro Don Giovanni, a tu per tu, senza nessun Commendatore in pietra o in carne venuto a far da giustiziere, col proprio spirito, come i greci lo erano col proprio « demone », i cristiani col « diavolo » e Faust con quel tanto di Mefistofele che Goethe gli mise nel cervello e sotto la pelle.

Altri anni passano. Don Giovanni a Gargarçon in un castello dei Pirenei ha, accanto alla sua vecchiezza, una giovinetta, Teresa, simbolo incarnato di salute e di gaiezza. Conosciutala presso la madre morente, Don Giovanni narra a lei chi « fu » e chi « è » ora, trasmutato, rifatto fanciullo nell'anima diverso in un nuovo sogno. E' una preda volontaria degli Eroi della Menzogna e dell'Inganno, ma in fondo alla sua pietà e follia generosa di oggi c'è pur sempre il residuo del vecchio, tristo egoismo. Salgono a lui i Cavalieri della Miseria, tra i quali Don Pedro e Don Diego irriconoscibili, e Leporello. Don Giovanni, fingendo di pigliare questi furfanti e scrocconi per quanto v'ha di più nobile in Spagna, dà loro del denaro e li manda via. Restano Don Pedro e Don Diego cupidi di sapere da Don Giovanni il corso di sua vita negli ultimi anni. Don Pedro è caduto in rovina per il giuoco e Don Diego gli è compagno di sventura e di fallimento. Don Giovanni rimira in essi la sua immagine di un tempo e un mondo sepolto gli si riaffaccia alla memoria. E' il suo passato oscuro, dal quale si salvò con un lavacro di bontà e fu sospinto a nobili prove e a guardare nuove cose con nuovi occhi. E' palingenesi spirituale, che data dal giorno in cui fu ribelle alla sua coscienza e l'uccise poichè essa coi suoi rimproveri teneva in ostaggio torvo la sua miglior vita: un nemico sempre in agguato dentro al core senza tregua o perdono. E' ora là, avanti a lui, di botto, dopo il terribile duello fra Don Giovanni e Don Giovanni nella piazzetta buia, risorto nella figura di Don Diego. Questi evoca il ricordo di Anna, morta d'insoddisfatta passione per Don Giovanni. Don Diego è il vendicatore implacabile, l'immancabile dator di morte a Don Giovanni. E' morte calma, serena, è sogno in cui il trionfatore a strazio e licenza di tante donne, si sente alfine degno del perdono di Anna, la fanciulla dell'unico bacio che gli rivelò la gioia suprema della vita e che fu rivolo, filo, luce del suo nuovo destino.

Don Giovanni risorgerà ancora nella vita, nella storia, nell'arte e, con lui, Don Diego, poichè non finisce e non finirà mai la antitesi che in unità o in sdoppiamento, è in loro, fra loro. Con mutamenti e varianti, s'intende. I Don Giovanni moderni, laici, sottili, psicologhi acuti e auto-tormentatori assidui, si ammazzano, intanto, da sè medesimi. Sia pure solo col ragionamento o in vivisezione dialettica, a dibattito, in prosa e poesia ».

Il pubblico seguì con molta attenzione lo svolgimento del concettoso dramma di Giuseppe Pagliara e ne colse con perspicace prontezza la significazione spirituale. Applausi vivissimi all'autore — chiamato dopo ogni atto quattro o cinque volte alla ribalta — e agli interpreti.

Camillo Pilotto fu un *Don Giovanni* di efficace risonanza verbale e di abbastanza incisivo rilievo nei punti essenziali della sua « parte ». Graziosa ed espressiva *Anna* la De Riso. Tesi in un continuo, anche se non sempre fortunato, sforzo di buona volontà gli altri.

MARQUISETTE.

Commedia in 3 atti di ERMINIO ROBECCHI-BRIVIO. (Milano, Teatro Olimpia, Compagnia Menichelli-Migliari e Soci, 22 marzo).

Fu disapprovata clamorosamente questa commedia che pei primi due atti era stata accolta con benevolenza. Il lavoro, che aveva per titolo: *Il pellegrino senza fede*, è uno dei 382 presentati al concorso del « Corriere del Teatro », e uno dei quattro ritenuti non indegni di un secondo premio. E' bene peraltro ricordare che nessuno fu ritenuto meritevole del primo, che comprendeva la rappresentazione: questo giudizio, fu « determinato dal fatto che nessun lavoro presentava chiari e semplici i requisiti per essere rappresentato senza notevoli modificazioni ». La relazione soggiungeva che gli ultimi undici lavori esaminati (fra i quali era quello rappresentato ieri sera) « senza avere meriti eccezionali, avessero elementi sufficienti di interesse sì da non sconsigliarne l'esperimento scenico, semprechè gli autori, vi recassero le indispensabili modificazioni di forma e talvolta anche, lievi, di sostanza ».

E' la storia di una giovane americana ricchissima, che, circondata da adoratori entusiasti, si impunta nella pretesa di farsi voler bene da un nobile malinconico e sconfortato, disgustato della vita e avvilito nell'ozio: e ci riesce inducendolo un po' con le brusche a lavorare. L'idea in quest'ultimo particolare, era graziosa e poteva avere uno svolgimento piacevole, purchè fosse ingegnoso negli espedienti di scena e acuto nel dialogo: ma negli uni la commedia è impacciata e manierata nel secondo, salvo un certo garbo letterario e una certa scioltezza, è superficiale e divagante.

Il pellegrino senza fede aveva nel titolo un'idea e una pretesa: e la commedia pareva volesse rappresentare la ricerca o il ritrovamento di una fede. Il pellegrino è il nobile, ozioso e annoiato; la fede che ritrova è quella del lavoro fecondo e tranquillo. E la trova per la puntigliosa ostinazione di una fanciulla che si innamora di lui e lo riconduce sulla retta via e tanto fa e si impunta, che riesce anche a farsi amare da lui.

L'autore fa della fanciulla l'erede capricciosa di un miliardario americano e del lavoro del pellegrino la collaborazione come impiegato nella filiale italiana di una gran fabbrica di automobili degli U. S. A.; e *Marquisette* è il nome di un tipo di vettura inventato sotto la gestione del signor marchese.

Reminiscenze... *(m. f.)*

L'ALBA, IL GIORNO E LA NOTTE.

Commedia in 3 atti di DARIO NICCODEMI. (Roma, Teatro Valle, Comp. Niccodemi, 30 marzo. Dalla stessa, a Firenze, nel giugno, a Bologna nell'agosto, a Milano il 7 ottobre).

Interpreti: Vera Vergani e Luigi Cimara.

Quando si alza il sipario si vede giungere in un giardino una fanciulla inseguita da un giovanotto; essi non si conoscono fra loro.

Indoviniamo subito che quando calerà la tela sul terzo atto, quei due saranno per lo meno fidanzati.

L'autore si è proposto questo problema: concentrare in tre dialoghi lo svolgimento di due sentimenti convergenti fra l'indifferenza iniziale e l'amore conclusivo. E l'ha risolto con una abilità prodigiosa sviluppata in un inesauribile giuoco verbale. L'immagine di un giocoliere fantasioso della parola e degli argomenti è quella che più frequente affiora al nostro pensiero mentre assistiamo a questa piacevolissima commedia, tutta agilità di discorsi, destrezza di battute e controbattute, sorrisi di cerimonia e trepidazioni di equilibrio. Venti volte il dialogo sembra precipitare in un contrasto senza uscita o esaurirsi in un arpeggio che deve risolversi in un accordo e venti volte si rialza con un frullo di fantasia e schiva la fatalità di una conclusione per giocare ancora d'arguzia e d'astuzia.

Narrare la commedia è singolarmente arduo: si può bensì, come dice il Tilgher, accennarne schematicamente ed approssimativamente il disegno. Ed al suo racconto minuto ed esatto, ci sembra miglior cosa riferirci testualmente:

« I primi albori del mattino spandono una azzurrina chiarità sulla campagna addormentata, quando la signorina Anna, trafelata e ansimante, giunge al cancello della villa dove abita con la famiglia, incalzata

da preso da un giovane ed elegante signore. Forzando la resistenza della signorina, questi apre il cancello e s'introduce nel giardino della villa. Non è un ladro, non ha intenzioni cattive. Passando per un campo ha visto stesa per terra la gentile creatura, e, preso dal desiderio di guardarla in viso, le si è avvicinato, quand'ella, alzatasi impaurita, si è data alla fuga. Dialogo vivo, serrato, nervoso. Il signore risponde celiando, con una mal repressa nervosità e con ansia e commozione sempre crescenti ed a pena contenute, alle intimazioni imperiose della signorina di andarsene; la signorina sbuffa, s'impazienta, gli comanda di partire, ma, intanto, lo sta a sentire e non se ne va. A poco a poco, il dialogo scende di tono. Fra un complimento e l'altro, il signore si lascia scappare di bocca che egli ha un duello fra qualche ora, e per questo, per calmare un po' i nervi, passeggiava pei campi prima dell'alba. Il suo avversario è un mandolinista col quale la sera prima era venuto a contesa, essendosi permesso di riderne mentre narrava che, suonando il mandolino pei boschi, gli apparve d'improvviso dinanzi, una creatura biancovestita che poi dileguò di colpo alla vista. La signorina allora resta di sasso: la creatura biancovestita era lei che, per far paura al mandolinista, gli apparve e poi, fuggendo, si nascose in una quercia cava. E' dunque lei la causa del duello e, quel chè peggio, di un duello a gravissime condizioni. Rimorsi, paure della signorina. Il giovine signore la rassicura: battersi per un fantasma era un po' buffo, si batterà meglio ora che sa di battersi per una creatura di carne e d'ossa, e per quale creatura! Egli non le nasconde, anzi! che già sente di amarla! Ed a lei affiderà le ultime lettere perchè, in caso di disgrazia, le faccia recapitare. La novità del caso impreveduto, l'ora incerta e scura, il pericolo che incombe e verso il quale il tempo si affretta con corsa veloce, tutto spinge l'un verso l'altro i cuori dei due giovani. Il giovane signore incalza, punto anche dalla gelosia di un certo Paolino, che abita in villa e del quale la signorina gli lascia pensare sia, o possa essere, il suo fidanzato; la signorina resiste, ma cede a poco a poco terreno. Un lungo bacio di augurio e di amore suggella il primo colloquio, e su di esso scende la tela del primo atto.

La luce del sole alto irrompe nel giardino, segnando netti i contorni delle cose. Anna volge e rivolge tra mano le lettere che Mario le ha fatto recapitare: una all'avvocato, una alla mamma, una ad una signora o signorina francese, dal tipico nome di canzonettista. Quest'ultima lettera è suggellata, le altre sono aperte. Brivido di gelosia e di stizza nel cuore di Anna. Ma poichè questa si sente l'animo affatto sgombro di presentimenti funesti, si mette a mangiare di buon appetito. Sopraggiunge Mario: chi le buscò fu il suo avversario, egli è sano e salvo. Venendo, credeva di trovare Anna in sussulto e trepidazione: ingrata sorpresa è la sua, trovandola placidamente intenta a spalmare del burro sul pane. Disillusione, caduta dalla poesia nella prosa, dal romanzo nella realtà quotidiana. Dialogo serrato, acre, sempre più concitato e veemente: l'ombra di Paolino e quella della canzonettista spandono nei cuori dei due giovani il gelo della gelosia e del sospetto. Essi si trattano come nemici, poi come sconosciuti. Perchè tale subitanea trasformazione? E Anna che dice la parola dell'enigma: con l'alba sono dileguate le illusioni: dileguò da lei il fascino che le veniva dal romanzesco incontro, da lui il prestigio del mortale pericolo fuggì lontano. Ora sono diventati due comuni mortali. Due sconosciuti, tra i quali più nulla v'è di comune. E la separazione avviene brusca e violenta, tra rimproveri e parole aspre ed amare.

Al giorno succede la notte, che, cancellando i contorni delle cose, sembra ricondurle all'unità primitiva. Anna è nel giardino, attendendo Mario: sa che verrà. Dopo di aver passeggiato in su e in giù impaziente, Mario, finalmente, si decide ad entrare. Dialogo lungo, appassionato. L'illusione, nata all'alba, uccisa dal giorno, rinasce nella notte. La canzonettista? Un'invenzione di Mario per suscitare la gelosia nel cuore di Anna! Con la morte sul collo, avendola conosciuta da qualche ora appena, già trovava la flemma di preparare quel colpo! Ma Anna lo aveva preceduto. Paolino? È suo fratello, e se le piacque di farlo credere a Mario il suo reale o possibile fidanzato, fu per pungerne di gelosia il cuore. E il dialogo finisce con un tenerissimo bacio, complici le mute ombre del giardino.

* * *

La critica ha giudicato questa commedia in generale con la indulgenza che le attira la straordinaria bravura con la quale è fatta. Notata l'analogia di procedimento fra questa e il *Perfetto amore* del Bracco, e il comune pregio che ha con quest'ultima di un dialogo sufficiente da solo a costituire l'azione, non sono mancate riserve sul valore poetico di tutti gli accessorii decorativi del dialogo stesso e dell'idea generale che compendia e riassume la graziosa vicenda: (riserve notevoli quelle del Trigher stesso, del Rusconi sul *Messaggero*).

La commedia vera non è tutta nella piacevole avventura: questa ne è soltanto l'armatura solida, robusta, ben fondata. L'autore vi ha gettato sopra un velo costellato di punti luminosi: un velo leggero di fantasticheria, cangiante con la luce, accennata in pochissime parole. Forse per volersi proprio bene non bisogna vedersi troppo bene, come si è ». Nell'irrequieta trepidazione di un'alba, l'anima trema e si abbella, si estasia e si incanta; ma nellà luce fiammeggiante del meriggio, cambia aspetto e sensibilità: si smaga e ride, si impunta e si imbizzarrisce; bisogna che scenda la notte perchè nell'avvolgente mistero pieno di musiche e di scintillii l'anima ritrovi in se e in altrui i piccoli fremiti di un'illusione o di un incantesimo, i sospiri del sogno e l'abbandono di un bacio.

E' la storia dell'alba, del giorno e della notte? E' la storia dell'adolescenza, della giovinezza, della maturità? E' la storia di quel che si vuole: una piacevole favola in tre tempi, in tre stadii, di tre colori. Insomma è una commedia in tre atti. Composta con tanta grazia e con tanta scaltrezza che è impossibile sfuggire al suo fascino.

Tra gli appunti critici mossi al lavoro, è notevole questo del Simoni, che li contiene tutti, e li esprime con un ragionamento perfettamente diritto

« Il teatro si sviluppò lentamente dal coro; quando dal coro si staccò un personaggio, il teatro era già nato; quando esso ebbe due personaggi, un protagonista e un antagonista, era quasi giunto all'uso della ragione. Più tardi si annettè nuovi interlocutori; e la sua prima grande liberazione fu la possibilità, non facilmente raggiunta, di far parlare sulla scena quanti attori voleva. Piacque a Dario Niccodemi rifiutare, per una volta tanto, e l'aveva già fatto, anch'egli vittoriosamente, Roberto Bracco — le ricche risorse della scena moderna. Spontaneamente si pose nelle condizioni d'inferiorità entro le quali si dibattevano la commedia e la tragedia primitive: scrisse tre atti a due soli personaggi, ai quali concesse appena l'aiuto di qualche voce uscente dalle quinte, e nulla più.

« Io mi permetto di mettere avanti un'obbiezione: la commedia che abbiamo udito con continuo piacere è a due personaggi, perchè non ne comportava assolutamente di più, o perchè l'autore ha voluto costringerla a vivere solo con due personaggi? E rispondo che la sua felice e originale ideazione avrebbe tratto maggiore intensità e pienezza di espressione da una più grande libertà di mezzi e di espedienti. La parola che Dario Niccodemi ha voluto dire sarebbe stata pronunziata più chiaramente, se egli non si fosse comandato il dovere di ridurla a qualche sillaba di meno di quello che era forse necessario. Ma se nei tre atti a due personaggi sentiamo qua e là lo sforzo, bisogna convenire che c'è della genialità anche in questo sforzo; se l'autore non riesce sempre a celarci che a qualche cosa ha rinunciato con una specie di tirannica volontà, dobbiamo anche ammirare come il Niccodemi è riuscito a imporsi una grande povertà di mezzi, e, in quella povertà, a vivere ed a muoversi da ricco, e persino con fasto ».

* * *

Va unito a questa commedia un divertente monologo, che si intitola « *Protesta* » ed è dello stesso autore.

« La Protesta » che detta da Luigi Almirante precedette una sera, la replica dell' « Alba, il giorno e la notte », è una garbatissima « critica » della commedia, della critica, dell'autore fatta in forma di protesta di 48 artisti della compagnia costretti all'ozio per lasciar recitare soltanto quei due che entrano nella commedia. Se la moda attecchisse, delle commedie a due personaggi, addio compagnie, addio teatro. Se almeno — pensavano i protestanti — la fischiassero! Ma niente... E su questo tono l'amabile discorsetto svolge il suo tema con così sicura gaiezza che non è difficile indovinare

che l'abbia concepito un autore ben applaudito. Forse per dimostrare — dopo la commedia a due — che si può benissimo fare una commedia (breve) anche con un personaggio solo: quella del retroscena, di fra le quinte, dei crocchi di comici, narrata, figurata e rappresentata da un unico, purchè eccellente, attore. E riuscì a farsi applaudire anche con questo atomo — minimo termine possibile — di teatro.

IL DIRITTO AL PERDONO.

Commedia in 3 atti di DOMENICO CISMANO. (Milano, Teatro del Popolo, Compagnia del Teatro stesso, 9 aprile).

La commedia è piena di quelle tante idee smozzicate e contorte, vecchie e sempre parzialmente vere che ingombrano, come luoghi comuni, anche le teste più assennate, e che si ripetono a proposito e a sproposito, perchè ognuno le intende a modo suo. Il protagonista ne intende alcune così: è impiegato, agiato, vive a Roma, con moglie e figlio: incontra una donna, se ne fa l'amante e lo schiavo, rovina sè e la famiglia per lei: giunge fino a rubare e a falsificare firme. Sta per uccidersi per sfuggire al disonore, quando la moglie, al primo atto, lo ferma, lo induce a costituirsi, a espiare, a rifarsi. Processato e condannato, ha in galera, al secondo atto, la visita della moglie e del figliuoletto: l'umiliazione e la vergogna lo hanno affranto ma non tanto che non trovi parole di risentimento e di rancore per il regime carcerario e per la procedura penale. Si lamenta anche delle formalità burocratiche delle prigioni!

Scontata la pena e uscito dal carcere, al terzo atto torna a Roma in cerca d'un impiego: alle difficoltà normali non lievi del problema, si aggiungono quelle del suo passato che non gli agevolano la sistemazione. Non l'ha egli scancellato scontando la pena? Non ha egli il diritto, perciò, ad essere reintegrato, come per un perdono purificatore, in tutta la sua dignità immacolata di uomo, di cittadino, di padre di famiglia? In fondo egli è un creditore della società avanza un impiego, un lavoro. Ma l'ingrata patria tarda a darglielo, ed egli si decide a cercarlo all'estero, in non so qual paese (Russia?) dove non si chiede, a chi vuol lavorare, chi è, nè cosa è. A quel paese dove è mandato il protagonista, e dovrebbe esser mandata anche la commedia, non si dice che cosa si fa a chi falsifica le firme. Ed è qui il problema...

Comunque e la riabilitazione del condannato, e il regime avvilente delle prigioni, e l'elasticità della cosidetta opinione del mondo e tante altre idee generiche dello stesso calibro sono l'argomento di questa esposizione ingenua di casi e di chiacchiere; commedia di malcontento e di piagnisteo nella quale ognuno trova un'eco compiacente ai suoi particolari risentimenti e ai suoi speciali concetti di riforma sociale. O per dir meglio di critica: chè l'unica riforma che suggerisce è questa: chi ha la fedina criminale sporca fa bene ad andare all'estero. Precetto elementare. Eppure può essere corretto da quest'altro: rimanga pure in paese... ma abbia pazienza. *(m. f.)*.

IL BIGLIETTO CIRCOLARE.

Tre atti di DUCCIO GHIERI. (Napoli, Teatro Sannazzaro, Comp. Pilotto-De Riso, 8 aprile).

« L'autore, dice il *Don Marzio*, sia rifugiandosi sotto lo pseudonimo di Duccio Ghieri (al secolo Guido Chierici ed è autore di altri lavori teatrali, fra cui la commedia *Il lupo*), sia intitolando questa sua produzione, « bizzarria comica » ha inteso chiaramente far comprendere che si tratta di una cosetta improvvisata in qualche settimana in momenti di umor faceto e burlone. Ha riso lui scrivendola e si son divertiti gli spettatori ascoltandola. Del resto il pubblico d'oggi, che dimostra di gradir qualunque cosa gli si ammannisca, purchè ridanciana non poteva non far buon viso a questa commediola che nasce da un'ideuzza semplice rimpolpa il suo nocciolo con episodi e macchiette tutte da ridere e che per raggiungere lo scopo preferisce ricorrere piuttosto ad elementi farseschi anzichè alle vere complicazioni dei pepati pasticci francesi.

Figurarsi che ce n'era per tutti i gusti: una femmina barbuta, una donna fenomeno e un uomo selvaggio, qualche cosa come tra l'antropofago ed il satiro boschereccio!... Ma c'è proprio da ragionare su questo! Eh! via! sulla scena d'oggi trovano posto tanti tipi e tipacci incredibili che c'era da aspettarseli anche questi. E nemmeno è il caso

di abbandonarsi a considerazioni sulle condizioni del nostro teatro di prosa... Sarebbe un'inutile e troppo accorata malinconia!... Diciamo invece che questa commediola che, alla fin fine, è scritta per benino con un inchiostro scorrevole, dette modo a quei giovani valorosissimi che sono con C. Pilotto e Giulietta de Riso, di far apprezzare un gioco scenico vivace e elegante, fuso ed aggraziato e di mettere in mostra un loro compagno, l'attore Tortori, che farà carriera. Ecco tutto ».

L'ELASTICO.

Commedia in 3 atti di FERDINANDO TIRINNANZI. (Napoli, Teatro Sannazaro, Compagnia Pilotto-De Riso, 12 aprile).

La cronaca più succinta della rappresentazione di questo lavoro ci è offerta dal *Mattino*.

« Tre atti che non sono certo di un autore teatralmente facilone o improvvisatore. Lorenzo, una figura strana e bizzarra, incarna, nel concetto dell'autore, la Vita: quella che si vive liberamente fuori all'aria aperta e in dissidio con la morale solita e con le convenzioni sociali. Egli è fedele solo a sè stesso, alla morale « sua » e alla verità. Ha una figlia, plasmata a sua immagine e un figlio che è — con la madre — proprio l'opposto. Da lì, nella stessa famiglia, l'urto, il conflitto, la disgregazione. La lotta fra la così detta gente per bene entro la prigione dell'ordine e delle ipocrisie umane e quell'altra che vive, giorno per giorno, pagando sempre di persona, lietamente e generosamente, alla ventura, di sincerità, di bontà e anche di altruismo, non è certo nuova sul teatro e vi riappare anzi spesso rifatta, rinnovata nelle parole e nelle forme, più che nella sostanza o in diversa esplicazione psichica. Lorenzo e sua figlia — madr e di un bambino avuto in un'ora di ebbrezza e staccatasi subito da colui che la divise con lei — declamano un po' troppo sè stessi, le loro idee e i loro principii. Impersonano e simboleggiano le tendenze e le apparentemente immorali e sostanzialmente morali concezioni dell'autore. Non si piegano a nessuna transazione e quando hanno del denaro lo dilapidano senza pensare al loro domani. Solo a questo invece badano la moglie di Lorenzo e il figlio, professore di pedagogia e di morale, prontissimo sempre ad accusare il padre, ma per nulla restio ad accettare da lui del denaro. E ne imagina impura la fonte.

Naturalmente, il figlio morale e sua madre si conquistano una sempre più sicura, comoda e dignitosa situazione sociale e il padre prima povero e poi ricco e infine di nuovo quasi in miseria, si riduce con la figlia a viver di stenti. E per il bimbo che è con loro sognano una sorte diversa. Eppure non maledicono la vita e se la raffigurano per tutti, libera, gaia di canto e schietta di verità, anche se, a viverla così, ci vogliono fibre, temprate alla rinunzia e al sacrifizio e alla solitudine come le loro.

Lo svolgimento del conflitto al quale abbiamo accennato e l'enunciazione spesso parecchio verbosa e letteraria e anche la declamazione che fanno Lorenzo e la figlia dei loro modi di concepire, sentire e vivere la vita, sono, più che il resto, ciò che interessa l'autore.

L'atto scenicamente più efficace è il secondo, che procurò all'autore tre chiamate. Applausi anche dopo il primo atto e qualche contrasto dopo il terzo. »

La critica fu unanime nel riconoscimento della grande nobiltà di concezione del lavoro e della sua alta bellezza letteraria. Fu anche notato da Saverio Procida nel *Mezzogiorno*, quanto di più evidente teatralmente esso contiene; che non è poco nè di poco conto.

Il Tirinnanzi ha tentato un ritorno brusco del pensiero moderno a una concezione Socratica della vita, ed ha voluto esprimerlo sulla scena: proposito di così pura idealità, che merita nonchè il maggior rispetto, anche la più viva simpatia.

Il lavoro fu interpretato lodevolmente dal Pilotto e dalla De Riso, e replicato con successo.

L'OSPITE DESIDERATO.

Vicenda tragica in 3 atti di ROSSO SAN SECONDO. (Milano, Teatro Manzoni, Compagnia Melato-Piperno, 13 aprile).

Personaggi: *Erelina*, (M. Melato); *Adalgisa*, (N. Marcacci); *Stefano Brosia*, (E. Sabbatini); *Paride Malriti*, (A. Marcacci); *Un giardiniere*, (U. Catelani).

Dramma poco chiaro, e tormentoso, affermazione, però, di un ingegno drammatico.

che cerca nuove vie e tenta nuove forme, con un'ansia e una audacia che meriterebbero di conseguire, (come conseguiranno), una manifestazione perfetta.

In una solitaria villa del mare, una donna, Evelina, dissangua e distrugge il suo amante Paride: egli ne è ormai quasi paralitico; ha gli scatti di furore, le angoscie e le paure che assalgono i disfatti di nervi e di midollo spinale. Di costoro ha anche le improvvise lucidità e le docilità fanciullesche. Non si sa se lui o lei o entrambi intuendo che la vita non può durare così, e che bisogna spezzare il cerchio fatale che li stringe o morirci dentro, hanno l'idea di invitare fra loro un amico: sarà un debole complice della donna, o sarà un savio e cauto liberatore dell'amico?... Questo ospite desiderato, Stefano, entra nel giuoco perfido della donna, che vuole aggiogarlo a sè, per avere forse due vittime invece di una o esserne schiacciata per quello strano bisogno di schiavitù e di annientamento che invade certi esseri maledetti nella carne e nello spirito. Il giuoco è rapido e serrato: rinchiuso in una stanza lontana, il rammollito gemebondo, nella camera stessa di Evelina l'ospite è messo alla prova. Il suo piano è di mostrarsi docile, in procinto di cedere alle malìe lusingatrici della donna, di secondare le sue manovre di allettamento fino all'assurdità di richiamare, testimone vile o rivale insofferente e dannato, l'amante relegato: ma già quand'egli torna a prostrarsi dinanzi alla donna, l'agguato dell'ospite si stringe. Egli stesso arma la mano di una fantesca che uccide Evelina: l'incantesimo è rotto.

Il dramma si appoggia e si risolve tutto su un personaggio di comodo: la fantesca Adalgisa. E' costei una contadina di cui Evelina ha fatto la propria serva e vuol fare il proprio trastullo: iniziandola alla conoscenza di tutte le raffinatezze obbrobriose dei sensi, istigandola ad agognarle e impedendole di provarle. Non si sa che cosa ella voglia fare di lei: uno strumento di carne florida per accendere, deviare o esasperare la concupiscenza del suo amante, forse qualcosa di turpe, di perfido, di ignobile, certo. Evelina è così fatta. Ma la fantesca che si piega a tutti i suoi capricci, cova in seno l'odio e la rivolta: e purchè ella non vinca l'ospite, essa gli si offre in premio e compenso della sua vittoria sulla femmina micidiale. E' questo l'oltraggio che esaspera Evelina fino al punto di saltare al collo di Adalgisa: ma costei pianta un pugnale nella schiena della imbestialita padrona.

Questa fosca tragedia — dominata dalla figura di Evelina, tratteggiata con rara magnificenza di stile e colorita nei suoi più obbrobriosi e rivoltnati rilievi con una smagliante vivezza — si svolge in un'atmosfera di sogno, di incubo, di allucinazione: perchè?... Non lo so. E non lo capisco. Forse perchè la vicenda è così morbosamente sconcia che non ne sarebbe possibile la rappresentazione se non sotto una spessa velatura di artificio scenico? O perchè i personaggi apparenti del dramma vogliono essere la oggettivazione degli aspetti diversi dei fenomeni sessuali o la figurazione di istinti naturali di vario grado o di varia specie?... Non so.

Fermenta e gorgoglia in quest'opera, in uno strano ribollimento di idee e di immagini, qualcosa che inquieta e tormenta, che rivolta ed infastidisce, che seduce e respinge, che urta e accarezza, tanto si compiace di eleganze letterarie altrettanto si indugia in eccentricità sceniche e in sofisticherie spirituali. Il dramma dà l'impressione di quegli acrobatismi aerei che non si possono ammirare senza pena: che sono miracoli di agilità e di destrezza e che non servono a nulla. Ci si domanda — a esercizio finito — tutto questo, perchè? Purtroppo, nonostante le intenzioni, non vi si palesa o chiarisce nessuna figurazione nuova, nessuna intuizione rappresentativa personale, nessuna idea umana. Sì che resta il dubbio che un frenetico bisogno di deformazione e di sovvertimento di tutte le consuetudini estetiche e morali sospinga l'autore a rappresentare il marciume umano — magari in certe forme insidiosamente belle e capricciose come quelle che assumono i fiori più malsani o le bestie più velenose — quale apparisce in quest'epoca di sconquassamento sociale in esseri pervertiti, non si sa bene per quali cause. Questa serva della gleba, diventata ancella segretissima della femmina dissolvitrice, che offre prima la sua verginità al liberatore e finisce col pugnalare la padrona mi è sospetta e per quanto lavata, rivestita e profumata, mi sa di proletariato dei camp

vindice e purificatore... ma forse è una mia fantasia...

Il dramma dette a Maria Melato gli elementi di una figurazione scenica meravigliosa, nella quale fu assecondata con ottima disciplina dal Marcacci e dal Sabbatini, dalla Marcacci.

Il pubblico seguì con grande attenzione il lavoro, e l'applaudì vivamente; esso ebbe parecchie repliche. *(m. f.)*

I CONDOTTIERI.

Dramma in 3 atti di VINCENZO MORELLO. (Roma, Teatro Argentina, Comp. Talli. Napoli, Politeama Giacosa, Com. Betrone, la sera stessa del 20 aprile).

Eugenio Checchi, nel *Giornale d'Italia*, così rende conto del dramma, e della rappresentazione, a Roma.

« Si veleggia in una atmosfera corrusca di baleni: impregnata e inquinata dai miasmi malefici e deleterii delle fazioni demagogiche. Il caso era facilmente prevedibile: autore della nuova commedia è *Rastignac*, e al pubblico, che lo segue nelle sue acute, eleganti polemiche press'a poco quotidiane, vien fatto di ripetere il proverbio che la lingua batte dove il dente duole. Ma *Rastignac* ha pur nome Vincenzo Morello: e nonostante abbia assunta, come pubblicista, la complessa eredità mentale del personaggio balzacchiano, ha voluto questa volta essere uomo di teatro, obbedendo rigorosamente alle leggi della tecnica teatrale.

Se in qualche momento si ha l'impressione che la nave devii dal cammino rettilineo e si sbandi, basta che volgiamo l'occhio inquieto al pilota come per richiamarlo: e il pilota, presente a sè stesso, come non ha perduto di vista la bussola, così con un giro del timone ripiglia ardito la via.

I Condottieri della nuova commedia, accolta ieri sera dalla folla che gremiva il Teatro « Argentina » con vivi applausi nei primi due atti e con non meno vivi contrasti alla fine del terzo, sono due: il dottor Mauro e Paolo Vitelli: militanti l'uno e l'altro nel medesimo partito, ma profondamente divisi, anzi antagonisti addirittura per il carattere, per le aspirazioni, per le tendenze. Anche l'età li divide: sessantenne il dottor Mauro, poco più che trentenne Paolo Vitelli. Nel cuore del primo sono vive ancora, e vi si sprigionano fosche, le scintille superstiti di una indomabile passione amorosa per la giovane Marga, che gli appartiene da dieci anni, e che egli, geloso, sorveglia con torbida assidua cura: l'anima di Paolo, invece, attratta e rapita nel fascino irresistibile di una serena passione che Marga, non riluttante, gli ispira, anela a liberare la donna amata dalla odiosa servitù che la opprime e la soffoca.

Come ognun vede, la lotta fra i due uomini è inevitabile, necessaria, fatale: ed è pregio indiscutibile l'aver saputo il Morello fondere insieme, in una perfetta armonia, la vicenda politica dei due presunti condottieri, e il dramma umano che si agita con la medesima intensità, se pure con intenti diversi, nelle anime dei tre protagonisti.

Il Mauro e il Vitelli hanno combattuto qualche tempo insieme per un ideale di più ampie libertà, di rivendicazioni sociali più o meno empiriche, di riscatto delle plebi angariate. Del sole dell'avvenire non si parlava ancora — l'azione del dramma è circoscritta nell'anno 1890 — ma qualche piccolo raggio balugina e fa capolino a traverso la nebbia impastata di rettorica stantìa. Sfolgora, invece, e fiammeggia possente, un altro sole, quello dell'amore: più forte, più violento, più tirannico di tutti gli armeggii politici, di tutti i retroscena parlamentari, di tutte le usime partigiane. Sembra in apparenza che a Paolo Vitelli, nobile anima di poeta idealista, soltanto ripugni la compagnia di uomini che nei moti rivoluzionari della piazza cercano il proprio tornaconto, e mandano intanto al macello gl'ingenui: ma in realtà la spinta maggiore alla diserzione dal partito gli viene dalla passione amorosa. Non abbandona il campo di battaglia: e nelle nuove elezioni si ripresenta candidato, ma con una bandiera che non è più quella della fazione a cui appartenne.

E così operando, egli crede di obbedire a un richiamo di nuovi ideali politici, in antagonismo perfetto con i postulati della violenza, della tirannide e della sopraffazione demagogica.

Ma Paolo Vitelli, che si getta animoso nella lotta per carpire i lauri della vittoria, altro non fa che porger l'orecchio alla voce dell'amore; Marga è uscita per sempre dalla casa dell'uomo che la tenne per tanto tempo soggetta, e andrà a raggiungere Paolo, ad unirsi con lui.

Lo sterile dibattito politico si attenua, impallidisce, sfuma e rimane il dramma, il dramma semplicemente umano, che travolgerà le due anime amanti, Paolo e Marga.

Inaspettata è la catastrofe. al dottor Mauro, che l'abbandono della donna amata ha gettato nella più cupa disperazione, non sorride più che un bieco proposito: vendicarsi del rivale.

E' il giorno delle elezioni... — a quanti spettatori del Teatro « Argentina » fischiarono ieri sera gli orecchi ? erano pur presenti molti uomini politici e candidati per il 15 maggio — : siamo arrivati ai ferri corti, e ferri, purtroppo, non metaforici soltanto. Paolo Vitelli, non più macchiato dell'insanguinato fango dei sovversivi, ma redento dallamore, anelante ad una più nobile umanità che concilii il sano socialismo con gli eterni principii della giustizia universale, gira accompagnato da Marga nelle Sezione del suo Collegio, acquista d'ora in ora proseliti, batte in breccia gli avversari, li respinge nelle ultime trincee.

Le disastrose notizie giungono nelle redazione del giornale diretto dal dottor Mauro, condottiero sul limite di una sconfitta irreparabile: e costui, tradito nell'amore, smanioso di vendetta, abbandonato da quelli che più ragionevoli si sono schierati sotto la bandiera di Paolo, chiama a raccolta i facinorosi della sua fazione. E quando costoro gridano ebbri esser necessaria la violenza per aver ragione degli avversari, il Mauro risponde:

— I nostri principii non ammettono la violenza, ma non consentono neppure che noi subiamo inerti l'aggressione dei nemici.

E insistendo i compagni nei loro truci proponimenti, il Mauro aggiunge:

— Paolo Vitelli non deve vincere e non vincerà: non può vincere, perchè il diritto non è dalla parte sua ma dalla parte nostra, e solo il diritto vince.

A queste parole gli animi esasperati, sempre più si accendono: gli occhi s'iniettano di sangue: i compagni tumultuando escono: e Micheletto, idiota fanatico con le caratteristiche dell'assassino, giunto alla Sezione dove Paolo Vitelli parla agli elettori, lo investe e tenta ferirlo col pugnale. Marga si frappone, riceve lei il colpo destinato all'amante, e muore.

Ho riassunto sinteticamente il dramma, senza tener conto della divisione degli atti, della successione delle scene, degli episodii alla cui determinazione concorrono personaggi secondarii, quali la maligna e perfida Valentina, muliebre Jago, il barone Grimaldi, tipo del facoltoso mecenate politico dilettante, il Berti arguto esemplare del cronista scettico: figure più o meno riempitive del quadro, ma che servono a precisare e lumeggiare l'ambiente.

I due drammi, l'aspra lotta fra i condottieri dissidenti e la passione amorosa di Paolo e di Marga, non procedono e non si svolgono indipedenti uno dall'altro, ma artisticamente intrecciati camminando insieme per raggiungere la mèta a cui tende l'autore.

Non sono due azioni in contrasto, ma è un'unica azione: la così detta unità aristotelica è rispettata, anche quando parrebbe che il conflitto delle idee abbia da prevalere e sopravanzare il conflitto dei sentimenti e delle passioni. Errato sarebbe il rimprovero della soverchia semplicità dell'azione, e della mancanza di quelle scene, anzi di quella scena travolgente, che balenata alla mente di un autore lo induce a comporvi attorno la ossatura di un lavoro drammatico. Trovar questa scena sarebbe stato facile a Vincenzo Morello, della tecnica teatrale espertissimo. Vi ha rinunziato, e merita lode.

I *Condottieri* sono manifestazione di un nobile ingegno, che legge con occhio scrutatore nella torbida anima di un partito politico, e ne mette a nudo le magagne e i pervertimenti.

Le ridondanze soverchie del linguaggio, che si indugia spesso nella ricerca della frase romanticamente fiorita, nuocciono alla evidenza e alla efficacia, e determinano soste incresciose nel movimento scenico. L'errore è facilmente rimediabile, e spero sia già corretto. Ma dove il Morello hea dato luminosa prova di essere autore drammatico, quello del dottor Mauro: il condottiero intransigente, violento, implacabile così nell'odio come nell'amore: carattere profondamente umano, tratteggiato con mirabile artistica sobrietà. Il pubblico ne intuì, ne comprese le energie e le debolezze, i partigiani egoismi e gli spasimi laceranti. Fu interpretato con efficacissima figurazione dell'attore Lupi, che alla fine del secondo atto dovette presentarsi cinque volte al proscenio, fra applausi entusiastici. Anche l'autore si presentò.

L'ultima scena del dramma, con la ferale notizia, troppo inaspettata, dela uccisione di Marga, no persuase il pubblico, che vivacemente protestò.

* * *

A Napoli, la sera stessa, rappresentato dalla Compagnia di Annibale Betrone il lavoro ebbe completo successo: tre chiamate al primo atto, sette al secondo e una grande ovazione a Betrone, e tre al terzo atto contrastante.

* * *

In seguito a questa disparità di giudizi l'autore indirizzò a Fausto Maria Martini, della *Tribuna*, la lettera che segue, «per un dissidio»:

Mio caro Martini,

Non difenderò, questa volta, il dottor Mauro, come altra volta difesi Corrado Brando. Questa volta, come sempre, rimarrò fermo nella mia mente, e aspetterò che il pubblico dell'«Argentina» si affrettò troppo, ieri sera, a peccare. E fece torto a se stesso. Nella medesima ora, il pubblico di Napoli dimostrava altre intenzioni e altre disposizioni.

E' strano che, mentre la vita politica italiana è ridotta a tal punto che, al paragone la selva primitiva sembri un giardino ben pettinat, spettatori a teatro mostrino di sorprendersi del delitto politico sulla scena. Più strano, forse, che pretendano uno srittore parteggi, coi suoi personaggi, per l'una o l'altra delle fazioni, che giornalmente insanguinano le terre d'Italia con gli agguati e con le spedizioni punitive: coi massacri, in ogni caso.

Sulla scena, come nel giornale, io proseguo imperturbato una campagna, che risponde alla mia dottrina personale, che forma parte sostanziale della mia coscienza di scrittore, e che non può subire deviazioni, per nessuna fuggevole ragione del quarto d'ora. E la dottrina, nei suoi termini precisi, è questa: che la vita politica, sotto qulasiasi forma, è la più evidente manifestazione della ferinità, non della civiltà, umana; che l'uomo politico è un prodotto non dell'evoluzione, ma della revisione della specie: che i motivi per i quali l'uomo politico si determina e agisce, sono sempre fra i più vili ed egoistici, nel campo dell'interesse o della passione, della storia morale, individuale e sociale: che l'«animale politico» di Aristotile è infine l'animale che sta più in basso nella scala dei valori antropologici. Non può considerarsi espressione di civiltà la vita politica, che è sempre tramata sul telaio dell'inganno. Non può considerarsi tipo di elevata civiltà l'uomo politico, che le sue idee non può e non sa far trionfare se non con la ghigliottina, o il pugnale, o, come oggi la cronaca di tutte le ore attesta, il tubo di gelatina e la bomba. Salvo che la menzogna e l'inganno e il delitto di sangue non si debbano proclamare, tutti insieme, oltre che fattori, ideali di civiltà. Proclamazione che, per mio conto, io non sono disposto a fare: tanto meno in questa stagione del tempo, nella quale non sono più possibili nè illusioni nè teorie sulle vecchie famose «sorti progressive».

I grandi scrittori di parte, da Aristofane a Sardou, che credono sempre di sostenere e rappresentare, di contro agli avversari, la ragione e la verità, trattano sempre nei modi comici la materia politica. Io che non sono, nè piccolo nè grande, uno scrittore di parte, e non credo che la ragione e la verità risiedano nell'una piuttosto che nell'altra parte, sono fatalmente trascinato a trattare nei modi tragici la materia politica, che in nessun momento e in nessuna manifestazione trovo grata e dilettevole e sempre invece e dappertutto trovo ingiuriosa ed orrorosa. Il pubblico gavazza giorno e notte nel delitto politico, dal quale spera di poter trarre un qualche utile o beneficio, volta a volta per la classe o per il partito cui, in sezioni appartiene; e si scandalizza, naturalmente, del delitto politico sulla sceno, dal quale nessun utile o benefizio può trarre, e dice ch'è cosa d'altri tempi. Ma la pretenzione è evidentemente antistorica.

Io comprendo — a parte le ragioni tecniche, delle quali debbono discutere i critici d'arte — mi si possa domandare: Oh, perchè dunque insisti tanto a seccare il pubblico, dalla scena o dal giornale, se tu stesso convieni che non è possibile trovare col pubblico un punto di accordo, e sei così dal pubblico lontano dal concepire e giudicare la vita politica, da non poter mai sperare di camminare, insieme per nessun sentiero?

E la domanda sarebbe così logica da ridurmi immediatamente al silenzio, se il silenzio non fosse il fratello minore della morte, che io non ho alcuna ragione di pre-

dirigere — e se non fosse estremamente ridicolo — che uno il quale fa, come me, l'uomo solitario mostrasse in certi momenti di meravigliarsi della solitudine.

E molti fraterni voti, mio caro Martini, per il vostro « Fiore ».

ALBA DI NOZZE.

Dramma in tre atti di SALVATOR GOTTA. (Torino, Teatro Carignano, Comp. Borelli-Carminati, 21 aprile).

Dai cenni critici appare una curiosa analogia fra il concetto teatrale di questo dramma e quello dell' *Elastico* rappresentato pochi giorni prima; ma a parte questa analogia, i due lavori non hanno nulla di comune fra loro.

Sono due diverse concezioni della vita — dice la *Gazzetta del Popolo* — quelle che lo scrittore ha inteso di mostrarci in contrasto: la concezione di coloro che si creano in un piccolo mondo chiuso la ragione di vivere e la concezione di quegli altri che lo scopo dell'esistenza lo cercano nel mondo grande, partendo verso l'ignoto e rinnovando di tappa in tappa l'inquieta ricerca. In contrapposizione alla gente ch'è legata alla terra nativa da profonde e saldissime radici, l'autore ci presenta le creature che dappertutto sono straniere, o forse trovano dappertutto una patria, un nido. Nell'intenzione dello scrittore gli uomini statici sono anche la personificazione del passato; mentre i randagi riassumono il presente, questo presente d'indefinite passioni, di potenti e misteriose nostalgie, che dura ormai da tanto tempo.

Il lavoro è analizzato nello stesso giornale nei termini seguenti.

Nell' Alba di nozze » vive come dramma il conflitto tra la gente immobile e la gente randagia? Il giudizio sul nuovo lavoro di Salvator Gotta è tutto nella risposta a questo interrogativo.

Al primo atto vediamo Marco e Maria, di cui è stato celebrato il matrimonio quel giorno stesso, giungere in una villa del conte Andrea di Fiorano, padre dello sposo. Sono con loro il conte Andrea e il padre e la sorella della sposa. Ma questi intimi ritorneranno poi alla vicina piccola città per lasciar soli Marco e Maria. Da una scena tra la giovane sposa e sua sorella, da qualche accenno doloroso del conte Andrea apprendiamo un antefatto di grande importanza: la contessa Elena, madre di Marco, è fuggita quindici anni innanzi dalla casa del marito e vive lontana. « Peccatrice! — dice Maria alla sorella — Chi lo sa? Di qui è partita sola. Forse era un'illusa, forse un'inquieta; forse il padre di Marco non aveva saputo comprenderla. Certo non era della nostra razza; veniva di lontano, aveva nelle vene sangue di nomadi. Un giorno se n'è andata, così, perchè ha trovata la porta aperta, come fa l'uccellino prigioniero... ».

Molto tempo dopo anche il figlio ha lasciata la casa paterna ed ha ritrovata la madre ed è vissuto — se non con lei, vicino a lei — per cinque anni: finchè il conte Andrea lo ha richiamato.

Mentre gli intimi stanno salendo in automobile per tornare in città e gli sposi sono usciti a salutarli, vediamo apparire un istante Elena, ch'è arrivata segretamente e vuol passare la notte nascosta nella villa. Rientrano gli sposi (la contessa Elena è già sparita) e si separano sulla soglia della stanza nuziale. Perchè?

Marco non tarda, in realtà, a bussare alla porta della sua sposa. Ma nella lunga scena a due, che occupa quasi per intero il secondo atto, ben poche parole d'amore vengono pronunziate. Maria si è data a Marco prima che il giovane lasciasse la casa paterna per andare verso il mondo. Questo amore — che pure egli definisce « l'amore vero: d'un giorno, d'un'ora » — lasciato scarse tracce nel cuore di Marco. Il giovane ha accettato di sposare Maria per obbedienza al padre che voleva vederlo assestato. Quando la sposa gli dice eloquentemente come lo abbia silenziosamente atteso, come lo abbia custodito la piccola fiamma celata negli anni della sua lontananza, Marco non sa far altro che ribellarsi al quietismo provinciale, alla « blandizia di rinunzie, d'ombra, di silenzio » che crede di sentire nelle parole di Maria.

In nome della vita immobile e della vita avventurosa il dialogo si inasprisce: Marco finisce per accusare la sposa di aver montata, d'accordo col conte Andrea, la trappola matrimoniale. Il giovane smania allora per la libertà che crede gli sia stata carpita, ed intima alla sposa di seguirlo, subito l'indomani perchè egli possa riprende-

re, con sua madre, l'esistenza randagia. Al rifiuto di Maria, lo sposo esce a precipizio. Ma Marco rientra tosto con sua madre tra le braccia. Elena aveva ascoltato il dibattito ed era svenuta per l'angoscia di veder ripetersi in Marco e Maria il malinteso tremendo che aveva creata l'infelicità sua e del conte Andrea.

A questa triste notte di nozze segue un'alba rischiarata, se non dalla luce rosea della letizia, almeno dal mite raggio della pace. Maria, che aveva scritto alla fuggitiva Elena per richiamarla nella vecchia casa, ora vuol completare l'opera benefica. Ha telefonato di nascosto al conte Andrea. Questi, che si è affrettato a daccorrere temendo qualche sventura, è persuaso da Maria ad incontrarsi con la moglie. « Se Elena non rimane, — Maria gli dice — Marco andrà via con lei, ed io lo seguirò ». La giovine sposa implora aiuto perchè la famiglia sia salva, perchè le ultime radici non siano tagliate. E il conte Andrea, che aveva detto di sua moglie: « Per me è morta », si persuade a perdonarle. Ed Elena, che prima si era rivoltata all'idea di rivedere il marito, accetta questo perdono. « Per la pace dei nostri figli ».

Il conflitto tra la gente immobile e la gente randagia non si manifesta — nella vicenda scenica immaginata da Salvator Gotta — se non nel dramma di Andrea e di Elena. Ma esso ci è presentato essenzialmente come un antefatto remoto, le cui conseguenze si risolvono in una comune riconciliazione coniugale. In questo dramma Marco e Maria sarebbero coinvolti anche se il primo non fosse per definizione un randagio e la seconda una creatura « radicata ». Il contrasto tra i due sposi deriva dal loro lontano peccato d'amore; non ha vera connessione coi loro istinti morali, di immobilità o di avventura. Certo, Maria obbedisce al suo concetto della vita statica, quando si adopera a ricostruire nella vecchia villa patrizia la famiglia dissolta. Ma non avrebbe agito nello stesso modo se avesse seguito semplicemente il proposito di ridare pace a due creature, come Elena e Andrea, separate da una bufera ormai lontana? Di metter ordine, in sostanza, nella casa in cui è entrata la sposa? Nella rapidità con la quale l'azione si svolge, nell'esasperazione dei sentimenti o delle inclinazioni che dominano i personaggi, l'artificio è evidente, talora anche nei procedimenti artistici.

Il primo atto, che è essenzialmente di preparazione, ha lasciato un po' incerto l'uditorio, ch'era numerosissimo. Nell'atto secondo gli accenti umani che arrivano la lunga spiegazione tra Marco e Maria hanno agito sensibilmente sul pubblico. Dopo due chiamate agli interpreti si ebbero tre chiamate all'autore, che comparve da solo e fu calorosamente applaudito. Al fine del terzo atto fu accolta ancora da applausi, ma con qualche contrasto. Tuttavia il lavoro fu replicato con successo.

La recitazione fu assai accurata, ma gli interpreti principali apparvero spesso come disorientati; là dove la forza del dramma vero veniva a mancare. Alda Borelli (Maria) ed il Carminati (Marco) recitarono con ricchezza di sfumature la scena del secondo atto. Lodevoli la signora Vitta (Elena) e il Bosisio (Andrea).

IL FIORE SOTTO GLI OCCHI.

Commedia in 3 atti di FAUSTO MARIA MARTINI. (Roma, Teatro Valle, Comp. diretta da Dario Nicodemi, 23 aprile; Milano, Teatro Manzoni, stessa Compagnia, 21 ottobre).

Personaggi: *Giovanna Aroca* (Vera Vergani); *Maria Balbi* (Jone Frigerio); *Signora Mudogno* (M. Donadoni); *Mimì Albini* (G. Rissone); *Signora Falcini* (V. Genovesio); *Una giovane donna* (M. Grieco); *La signora Voglia* (A. Pellegrini); *Francesca, cameriera* (M. Puccini); *Silvio* (L. Cimarra); *Giorgio Tolessi* (L. Almirante); *Alberto Sanna* (M. Brizzolari); *Prof. Falcini* (E. Marini); *Andrea Baschieri* (Meneghetti); *Uno studente di Ginnasio* (E. Vagliani); *Pietro Baravelli* (A. Carpi); *Giovane uomo* (O. Visalli); *Giovane signore* (D. Ravagnan); *Giovane signore* (F. Lionti); *Prof. Modugno* (A. Frigerio); *Sandrino Modugno* (F. Rissone); *Vecchio inglese* (V. Bartolotti); *Cameriere* (L. Rissone).

Questo lavoro ebbe una accoglienza trionfale alla quale la critica si associò con tanto entusiasmo quanta simpatia.

Chiediamo a Silvio d'Amico il suo riassunto:

« *Il fiore sotto gli occhi* è la moglie. A Silvio Aroca, che ne ha una bella e dolce, ac-

cade quel che gli accadrebbe se contemplasse un fiore troppo da vicino, tenendolo continuamente sotto gli occhi, respirandone continuamente il profumo. Il fiore perderebbe alla sua vista ogni grazia, sformato da quella contemplazione troppo immediata, che non ne lascerebbe più scorgere i vaghi contorni, ma piuttosto ne scoprirebbe i difetti; il suo profumo finirebbe col non essere più avvertito. Così sembra a Silvio Aroca che la grazia e il profumo della sua Giovanna, la brava moglietta, fiore della piccola casa trasformata dal suo semplice e industre buon gusto, corrano il rischio di esser sempre meno pregiati da lui nell'abitudine della vita coniugale. Bisogna aggiungere che Silvio è professore di liceo; ma, sebbene questo liceo sia nella capitale, la sua esistenza scorre monotona in un gretto ambiente, peggio che provinciale, fra la correzione dei compiti degli allievi, e il pettegolezzo dei professori, delle loro mogli e delle loro famiglie.

Così avviene che Silvio si senta preso da una subita pietà di sè stesso e della sposa, dal terrore di vedere inaridire nella banalità della sua prosaica consuetudine d'insegnante e di marito, le fresche sorgenti del suo amore. Quel poeta morto a vent'anni, che, al dire di De Musset, ognuno di noi porta in petto, in Aroca non è morto bene, anzi non vuol rassegnarsi a morire. Per salvarlo, Silvio ricorre a un'idea graziosa se non peregrina: un'idea che tutti gli sposi innamorati hanno accarezzato almeno per un'ora, nei momenti di ritorno alla cara follia dell'amore che li unì. Partire, fuggire, interrompere il corso della solita esistenza quotidiana per rituffarsi nel sogno della giovinezza, andarsene ignorati in un luogo appartato e delizioso, nascondendo la propria qualità di sposi, facendosi credere soltanto amanti, inebbriandosi essi stessi di questa finzione, che farà la loro avventura tanto più saporita se non peccaminosa! — Guardalo lì — dice Silvio a Giovanna, indicandole lo scrittoio donde egli s'è levato allora, e dove son tuttora deposti i còmpiti latini da correggere de' suoi scolari — guardalo lì il povero professor Aroca, com'è assorto nel suo povero lavoro! Lascia in pace quel disgraziato, esci in punta di piedi con me, con me tuo amante che ti rapisco, e vieni con me, e andiamo a goderci il nostro amore.

Al second'atto siamo sulla terrazza di un albergo a Sorrento. Chitarre e mandolini nella dolce sera. Giovanna, che passa per una signora Vinci, occupa una stanza separata da quella di Silvio, che ufficialmente è un suo corteggiatore. E la sua corte è notatta, ammirata e commentata dai frequentatori dell'albergo: tra i quali ci s'incontra anche con una che fu l'amica di Silvio, e che, non conoscendo la sua sposa, crede anch'essa a una sua scappata extra-coniugale.

Ora questa nuova vita, questo facile lusso in cui Silvio ha voluto gaiamente profondere tutti i suoi piccoli risparmi, questo spensierato andare e venire tra gli omaggi degli eleganti corteggiatori (perchè, come potete credere facilmente, Silvio ben presto non si è trovato solo nel far la corte a Giovanna) sembra che comincino a dare un poco alla testa alla giovane donna, a stordirla e ad inebbriarla. Silvio, recitando con lei la desiderata commedia dellamante alle spalle del marito, ossia di sè stesso, di quell'altro suo *io*, del povero professore lasciato a Roma a correggere i còmpiti, si avvede di tutto questo. Si avvede di aver trasferito incautamente sua moglie, la buona e casta sposa di ieri, nell'atmosfera del desiderio e del peccato; si avvede (ed è la sua amica d'un tempo, cui egli confessa i suoi primi dubbi, ad aprirgli bene gli occhi) che la moglie non solo commette, con lui amante, alle spalle dell'*altro*, del marito un vero e proprio adulterio, ma anche che ormai considera lui come non più come che uno dei suoi varii corteggiatori, e che non è punto detto che la preferenza di Giovanna debba essere sempre per lui. E allora scatta, prorompe, spezza ogni finzione, manda all'aria tutto il delizioso castello costruito con tanto garbo, e in presenza degli stupefatti frequentatori dell'albergo si butta al collo di Giovanna, baciandola ingordamente, attaccandosi a lei, riprendendone possesso, riportandosela via furiosamente, a Roma.

E nel terz'atto eccoci di nuovo nell'antica casetta, con qualche fiore di meno, e con in più la collezione dei colleghi professori, con relative moglie e bambini, accolti rassegnatamente in un piccolo ricevimento famigliare, che Silvio ha offerto loro per riprendere la sua antica vita e rinsaldare definitivamente i legami tra la sua famiglino

la e quelle dei colleghi. La povera Giovanna, riportata bruscamente nella gretta regola dopo il libero volo, si sente soffocare e geme. E solo guarda con ripudiante compiacimento alla corte di un giovinotto elegante conosciuto a Sorrento, Alberto Sanna, che continua a svolazzarle intorno offrendole fiori e biglietti per feste e teatri...

Silvio però non se la lascerà più sfuggire. Dapprima le sue son parole irritate, che urtano e respingono Giovanna più che trattenerla. Ma ecco entrare nel salotto, presente la donna, un adolescente, un allievo del professore, venuto a raccomandarsi a lui perchè lo faccia perdonare di una grave mancanza commessa. Costui s'è preso il gusto, non permesso dalle regole, di svolgere liberamente in versi il tema d'Italiano: ed ora implora che questa infrazione non gli rovini l'esame. Le frasi concitate di Silvio rivelano a Giovanna, che ascolta muta, il tormento di lui. — Sì chiamatela come volete, fantasia, poesia! Ma in fondo a tutto questo non c'è che vanità e leggerezza! La smania di ribellarci al compito che la vita ci assegna, di uscire sempre dalle nostre rotaie! La vita dice: « Passa di qua ». E noi, zucconi, di là sempre; dalla via storta. Poi, un giorno ci si accorge che si è perduta la strada per sempre; e allora tormenti, rimorsi, disperazioni! — Il giovine lo guarda attonito: Silvio si riscuote, si riprende, lo rassicura, lo rimanda via con una buona parola.

Ma ormai Giovanna ha inteso. Ella non accetterà gli inviti del Sanna; che ha già respinto, offesa da una sua piccola audacia. Ella si stringe a suo marito. Si riuniranno tutti e due, in una felicità quieta e soave, la sola possibile. Piegati alla mediocrità; accettando la realtà qual'è, quale dev'essere: rassegnati a chiedere ad essa soltanto la poesia ch'essa può dare.

Il d'Amico nota come l'autore abbia ricondotto il tema « grottesco », ai suoi prediletti toni « crepuscolari » non con procedimenti puramente verbali o meccanici o astrusi ma semplicemente cogliendo un esempio umano, un caso tipico di quello « sdoppiamento di personalità » che è la sostanza comune a tutti i grotteschi: il caso è il più comune e il più vero: il dissidio fra l'uomo della realtà e il poeta che si nasconde in lui.

* * *

Osservazioni analoghe sono state ripetute dalla critica con unanime lode all'autore: le riserve di alcuni giudici più severi o mela condotta della commedia e la rispondenno cordiali hanno toccato particolarmente za tra la sua forma e l'intenzione dell'autore.

Il lavoro applaudito e replicato con costante successo a Roma ed altrove, ebbe a Milano un'accoglienza un po' fredda, ma rispettosissima che divenne più calda alle repliche; e fu ampiamente discusso dalla critica in una gradazione di giudizi diversi dal più favorevole, quello di Simoni, ai meno laudativi di Ferrigni e di Albini.

L'interpretazione fu giudicata da tutti eccellente.

PARIGI

Commedia in 4 atti di GIUSEPPE ADAMI. (Milano, Teatro Olimpia, Comp. Melato-Piperno, 29 aprile).

Personaggi: *Isa* (M. Melato); *Florise* (E. Grassi); *Zia Concetta* (E. Sabbatini); *La Gyp* (A. Di Rocca); *Rosa* (D. Dolfini); *Dinarzade* (E. D'Altavilla); *Mario Varand* (A. Marcacci); *Lenard* (E. Sabbatini); *Claudio Regis* (S. Rizzi); *Clement* (C. Delfini); *Mauperin* (C. Bianchi); *Maurizio* (C. Giardini); *Dorival* (G. Palvis); *Dubois* (E. Pratese); *Renaud* (V. Giardini); *Il siriano* (U. Catelani); *Un usciere* (F. Malipiero); *Un cameriere* (E. Cavallari); *Un valletto* (C. Braschi).

E' una commedia senza astruserie e senza complicazioni nella quale il pubblico ritrova un po' d'umanità semplice e viva, magari un po illogica e un po' ingenua ma schietta senza essere sfacciata, comune senza essere volgare, tratteggiata senza acredine e senza furore da un uomo di teat più abile che audace ma anche più coscienzioso che accorto. *Parigi!* è la commedia di una delusione, e di un errore, quasi direi di una fisima: la delusione di chi si crede un genio e non lo è e la fisima di chi si immagina che per procurare al proprio genio, vero o supposto, la fortuna che si merita, occorre che si immerga nella cosidetta « gran vita »: la quale si compendia per molti in un nome magico: Parigi.

Mette conto guardarla un po' da vicino questa gran vita che abbaglia le fantasie: di grande non ha che l'amoralità senza scrupoli, per la quale non basta avere o credere d'avere il genio ma ci vuole una adattabilità e una malleabilità di coscienza non comuni.

E *Mario*, musicista che si sente destinato alle grandi fortune teatrali che in patria gli sfuggono, spera di conseguirle mercè il favore di circostanze eccezionalmente agevolatrici, a Parigi: dove si reca con la fanciulla che ama e che non sposa, dalla sua piccola città di provincia italiana: ma alla metropoli fantasmagorica, alla Parigi del sogno, dispensatrice prodiga di gloria e di ricchezze la sua compagna ha improvvisamente, senza cercarlo e senza volerlo, per il suo istinto di donna e per la sua grazia sincera quel successo personale nel mondo dei banchieri e delle loro amiche nel quale i due italiani sono accolti, che egli, Mario, non ha per la sua musica. Anzi il fascino di *Isa* ha favorito molto la prova della rappresentazione dell'opera: Lenard, il grande editore che se ne è fatto patrocinatore ha avuto la precisa intenzione di giuocare una sua partita: esperimentare non tanto la musica del maestro italiano quanto la tempra morale della sua compagna che gli piace. La prova ha l'esito ch'egli se ne augurava: il maestro è liquidato, ma la fortuna che sfugge a lui potrebbe coprire lei di tutti i suoi tesori: ella è fatta per vincere e dominare; ma lei sola: Isa ha infatti assorbito del fascino parigino tutta l'esteriorità elegante ed alla rivelazione che a questa, più che al proprio merito, Mario deve la possibilità di aver tentato, egli sembra supporre che veramente ella sia fatta per una vita ben diversa da quella che egli, ormai sconfitto, può offrirle. E la lascia, per conservare in una solitudine cupa e orgogliosa la persuasione di poter vincere altrove e altrimenti. V'è qui nella commedia una soluzione di continuità non solo riguardo alla vicenda di fatto ma anche per quel che è svolgimento psicologico di Mario: la loro sorte sembra segnata per opposte vie. Saltiamo senz'altro a quell'ultimo atto che ha forma di epilogo: le opposte vie si toccano ancora una volta.

Isa fra i suoi amici parigini è sul punto di cedere alle lusinghe dell'editore, mentre Mario è forse già lontano. Ma un impeto di ribellione di tutto il suo essere di donna la persuade che non è possibile. E Lenard capisce che è incurabilmente onesta: potrà ancora per amore, affrontare la fame, l'ingenua! E Mario non ha forse che quella da offrirle ormai: ma è quel dolore, quello sconforto, quella disperazione che li riunisce in un sogno nuovo: non di gloria, ma d'amore, di lavoro, di dignità; senza Parigi e i suoi infiniti orpelli ma con un po' di pace...

Provincialismi! Sicuro: ma di quelli buoni, sani, eccellenti a guarire dalle illusioni mal poste e dalle fisime della gran vita, e dalle frenesie del ciarlatanismo internazionale che sconvolgono tanti cervelli.

Siamo pur gente curiosa, noi italiani: se gli stranieri non ci intendono, non è sempre colpa loro. E' inutile: per certa loro « gran vita » che è vizio sciocco e scempiaggine distillata, noi non siamo fatti: c'è un'incompatibilità di razza. Ed è pur l'ora di riconoscere che la razza buona è la nostra; che quando ha del genio lo mette fuori a Roma come a Milano come a Parigi o a Nuova York; e quando non l'ha, ha sempre il buon senso prima o poi di tornare a casa Però è un fatto che abbiamo, dal più al meno, questa strana mentalità: andiamo dal campanilismo stretto all'esotismo; siamo regionalisti caparbii o internazionalisti fantasiosi: lo strimpellatore di pianoforte che affligge il vicinato di una cittadina modesta non sogna che l'estero; il bracciante che non vede più in là del suo naso si raschia la gola con l'Intersazionale; e persino l'autore drammatico che si è fatto la mano alla commedia dialettale si slancia nel dramma cosmopolita, o intercontinentale e se qualcuno si arrischia a fare una commedia di vita italiana, lo subissano sotto la accusa di far della letteratura. La malattia dell'estero colpisce particolarmente artisti e scienziati; ma è in incubazione un po' in tutti. Contro questo atteggiamento dello spirito, l'Adami ha scritto una commedia, nella quale con molto garbo e con moltissimo tatto, si burla un po' di quella Parigi di princisbecco che le fantasie provinciali circondano di un'aureola eccessivamente lusinghiera: e il musicista che si lagna di dieci giorni infruttuosi passati a Milano, se trova con incredibile fortuna delle porte che

gli si aprono a Parigi, deve pur constatare che gli si aprono a un tal prezzo che è molto umiliante passarci attraverso. C'è chi passa, a qualunque prezzo pur di passare; c'è chi preferisce tornare addietro: col genio se l'ha; e se non l'ha, almeno con la sua dignità.

Non potrei asserire che ci sia stato nell'autore il proposito deliberato di dimostrare qualcosa: ma c'è stato quello di osservare con occhio sereno e con animo schietto un caso umanissimo e di ritrarlo con un po' d'ironia e con una delicata bonarietà, toccando certe note sentimentali con una leggerezza sincera: componendo insomma una commedia attraente, pur nella tenuità ostentata della sua vicenda, senza cadere in volgarità e senza slanciarsi in voli pericolosi (o immaginarii); una commedia che si propone e raggiunge questo scopo ormai diventato stravagantissimo: soddisfare il pubblico. Avrà ragione o torto, la commedia sarà leggiera o superficiale, ma ha uno scopo semplice, chiaro, modesto, e lo raggiunge.

I personaggi di *Parigi!* sono tutti simpatici, secondo il precetto tradizionale: anche quelli che meritano meno di esserlo: e la fragilità di qualcuno non ne agevola l'interpretazione. Maria Melato dette la sua grande anima e la sua bella franchezza di espressioni alla figura di *Isa*, ed ebbe particolari vivissimi applausi. E se li meritarono anche il Sabbatini e il Marcacci.

La commedia ebbe lunghissima serie di repliche a Milano, e buona accoglienza a Roma (nell'interpretazione della Compagnia Niccodemi) e in altre città.

La critica l'ha, in generale, giudicata con favore. (*m. f.*)

UN UOMO PACIFICO.

Commedia in 3 atti di CIPRIANO GIACHETTI. Firenze (Teatro Niccolini - Comp. Palmarini - 2 maggio).

Riferiamo il cenno critico di Cesare Levi dal *Nuovo Giornale*.

Nella grigia esistenza di Teofrasto, capita un giorno un avvenimento a sconvolgere le sue pacifiche abitudini di vecchio celibe: mentre egli s'era tracciato una regola di vita che gli assicurava una esistenza, se non lieta, serena: senza scosse, senza turbamenti, senza le dolcezze dell'amore, ma anche però senza gli spasimi della gelosia, ecco che per un incidente d'aviazione — un areoplano che va a cadere proprio vicino a casa sua — entra nella sua tranquilla esistenza una donna, giovane, e bella, a turbarlo nelle abitudini, nei sensi, nel più profondo dell'anima. Costretto ad ospitare per molti giorni l'aviatore ferito, l'ing. Gino Margese, e la sorella di lui, Nina, egli, pur suo malgrado, tollera che quest'ondata di gioventù, bella e vibrante di vita, venga ad invadere la sua triste casa provinciale e le sue grigie abitudini di egoista. E una nipote sua, Luisella, che vegetava nell'ombra di quella casa senza gioia, che intristiva in quell'ambiente di polvere e di muffa — alla sera la partita con il prete e il dottore — sente per la prima volta il richiamo dell'amore; e poichè lo zio rifiuta il suo consenso al matrimonio col giovane che ella ama, Luisella pensa bene di precipitar gli eventi, fuggendo con lui.

Ma lo stesso Teofrasto, che si irrita contro la fanciulla che è entrata così bruscamente nella sua vita, a turbarne il ritmo, è insensibilmente attratto alla fresca giovinezza di lei; e soltanto quando ella è già partita, quando la sua casa è ritornata vuota e triste, egli si avvede quanto quella giovinezza fosse necessaria alla sua vita: allora soltanto egli si accorge com'egli abbia mancato lo scopo della sua vita, rinunziando all'amore, che è il profumo, il sorriso, la sola luce dell'esistenza: e, le tempie già grigie, il viso già solcato da qualche ruga, senza aver nulla che possa attrarre e sedurre una fanciulla, neppure il ricordo di qualche passata avventura, egli offre a Nina di unire le loro due esistenze, ma naturalmente, la ragazza rifiuta di sposarlo: troppo diverse sono le loro due concezioni di vita: non soltanto la differenza di età è un ostacolo insormontabile alla loro felicità futura, ma il passato stesso di lui: anche per l'amore bisogna aver incominciato a tempo: non ci si improvvisa amanti alla sua età!...

Questo rimpianto doloroso alla felicità perduta irreparabilmente per propria colpa — l'animo chiuso come in una morsa per l'amarezza di un bene che non si è saputo cogliere — è un motivo sentimentale di una rara delicatezza, che doveva invogliare un commediografo di buon gusto.

Il pubblico non sentì la tristezza di questa forzata rinuncia di Teofrasto; e non vide di quanta dolorosa umanità era materiata questa situazione. Forse perchè l'autore non aveva saputo condurlo ad essa con sufficente gradazione di sfumature. La commedia, che al 1.o atto si presenta schiettamente comica, di un buon sapore di commedia italiana del vecchio tempo — direi quasi, per la freschezza tutta toscana del dialogo: « alla Ghehardi Del Testa » — sembra verso la fine mutar tono e carattere.

In realtà la commedia non muta stile, ma l'episodio del primo atto, che dapprima sconvolge soltanto delle abitudini — si mutan di posto mobili e suppellettili, si modifica, si alleggerisce, si vivifica una esistenza troppo monotona — finisce inconsapevolmente col produrre un danno assai maggiore: chè, dopo la visione della dolce esistenza di pace e d'amore che avrebbe potuto condurre, se non si fosse addormito nel proprio egoismo, Teofrasto soffrirà in vecchiaia acutissimo il rimpianto pel bene perduto.

Dove il Giachetti non è riescito ad esprimere con sufficente intensità il piccolo dramma dell'animo di Teofrasto, cioè il passaggio insensibile ad una diversa concezione di vita, è stato nella seduzione che Nina esercita su di lui; avremmo voluto che con questo fascino femminile fosse reso alla scena con segni più manifesti: invece il commediografo ci dà questa trasformazione del carattere di Teofrasto come già avvenuta al 2.o atto: e questa opera di seduzione dobbiamo immaginare che avvenga insensibilmente per il pubblico, fra il 1o e il 2.o.

E questo scatto brutale di Teofrasto, che sembra quasi una stonatura per un uomo « pacifico », quale ce l'ha definito l'autore, non è in realtà che l'esasperazione di un uomo innamorato, irritato da una donna troppo giovane per lui, e che egli non sa nè comprendere, nè trattare; cosicchè la dichiarazione d'amore che egli fa al 3.o atto non ci sorprende troppo: l'aspettavamo da un pezzo...

Ma avremmo voluto che questo passaggio da uno stato d'animo all'altro fosse espresso con maggiore varietà di episodi significativi: in realtà in tutto il 2.o atto l'azione non progredisce di un sol passo.

Non dunque completamente espresse le intenzioni del commediografo in questa seconda opera del Giachetti, ma pur sempre un tentativo di commedia di analisi psicologica quanto mai nobile ed elevato; un bellissimo carattere è stato intraveduto dal commediografo, ed un eccellente motivo sentimentale è stato accennato in quest'opera così elegantemente dialogata: ma non sempre la sua visione potè apparire evidente al pubblico, per la mancata corrispondenza della forma alla sostanza. Anche questa volta il Giachetti ha trattato un po' troppo alla leggera un soggetto che poteva offrir occasione ad una finissima commedia d'analisi psicologica.

Pure anche questo *Uomo pacifico*, così spigliato e disinvolto nel dialogo — specie al 1.o atto — riafferma nel Giachetti un commediografo di felicissime attitudini e il pubblico, applaudendo con gran calore i due primi atti, glielo disse chiaramente.

Al primo atto gli interpreti ebbero due chiamate al proscenio, fra applausi unanimi, calorosissimi: tre chiamate al 2.o, una con l'autore; al 3.o vi fu qualche contrasto.

L'esecuzione della compagnia Palmarini è stata assai lodevole: specialmente Uberto Palmarini, sulle cui spalle stava quasi tutta la commedia, fu interprete ammiratissimo; ed ebbe grandi applausi, anche a scena aperta; egli diede alla parte di « Teofrasto » tutte le risorse del suo pronto ed agile ingegno di artista.

Wanda Capodaglio recitò con fresca spontaneità, con molta spigliatezza e molto brio la parte di « Nina ». E coadiuvarono i principali interpreti con zelo e sicurezza d'intonazione il Campa, il Landi, il Santini e la sig.na E. Corsani.

La commedia si replica.

LA COCOTTINA PER BENE.

Commedia in 3 atti di E. SERRETTA. Milano (Teatro Manzoni - Comp. Galli-Guasti - 4 maggio).

Interpreti principali: *Lilla*, D. Galli; *Elena*, A. C. Chiarini; *Wanda*, R. F. Zuccari; *Zia Brigida*, Graziosi; *Carmela*, M. Chiostri; *Clelia*, A. W. Vignoli; *Paolo*, Guasti; *Zio Domenico*, G. Galli; ecc.

A Viareggio (e forse sarebbe stato meglio scegliere un altro paese dove il contrasto fra la stagione mondana dell'estate e il gri-

giore della vita nelle altre stagioni f.. e più vivo) una signorina non più giovanissima trova tutti gli anni un fidanzato a Giugno... e lo perde a Ottobre. Si comincia a seccare di certi *flirts* inconcludenti. C'è un giovanotto che le piace ora e pensa sul serio a non lasciarsi scappare anche quello. Ma vuol metterlo alla prova. E perciò gli confida che non intende affatto sposarlo: perchè lei ha tutt'altra vocazione: lei vuol fare la cocotte!

Questo accade in un primo atto della migliore comicità: poi la storia, nella prova, si imbroglia, la commedia si perde. Perchè *Lilla*, con la complicità di un'amica che dice di invitarla, trova modo di andarsene da Viareggio, e venire a Milano: dove si pianta in un albergo e si dispone a far la cocotte: cioè, intanto a fare amicizia con altre ospiti dell'albergo, a intrufolarsi fra gente che fa la cosidetta vita allegra, e a far sopportar all'amico che l'ama e la segue e la sorveglia la noia, le mortificazioni e gli imbarazzi che il suo stravagantissimo capriccio, tanto casto e ingenuo quanto potrebbe esser comico, gli procura. Ma poichè questa faccenda sta per prendere una brutta piega, il buon *Paolo* non sapendo come ricondurre *Lilla* al buon senso dal suo immaginario esperimento di vita galante, telegrafa agli zii di lei che vengano a prenderla. Il loro arrivo complica ancora più la situazione che rischia di risolversi con un duello fra l'incauto amico e un intraprendente corteggiatore di *Lilla*. Ma il duello non avviene, e si risolve invece la commedia malamente: *Paolo* ne ha assai dei capricci di *Lilla* e la pianta per sposare la vedovella sua amica; e *Lilla* si attaccherà al corteggiatore e se ne farà un fidanzato e un marito.

Questa commedia (che ebbe ieri sera inizio lietissimo, andò perdendo di scena in scena il favore del pubblico, parve riconquistarlo alla fine del secondo atto e precipitò al terzo in un insuccesso), presenta delle caratteristiche assai singolari. Purtroppo quasi sempre fatali, ma non sempre giustamente. Essa svolge le premesse sentimentali di due protagonisti in senso divergente fra loro, anzichè convergente. Ciò è contrario alla consuetudine: in tesi generale è assurdo che per tal causa dispiaccia al pubblico, ma in molti casi particolari il fatto non dispiace perchè inconsueto ma perchè racchiude un errore, che il pubblico avverte e che la critica dovrebbe, potendo, precisare. E chi sa? forse il pubblico ha le sue strane e misteriose ragioni per pretendere che se due persone libere e di sesso diverso dicono al primo atto di amarsi, devono, in commedia, sposarsi all'ultimo! è insensato ma è assiomatico. O per lo meno quando questo non accade, il pubblico non è soddisfatto. Non ha forse sempre preteso sperare che l'« Amico delle donne » si sposasse mentre Alessandro Dumas si era giustamente impuntato a non farlo sposare? Ci sono difatti due finali della commedia: uno per il pubblico e uno per la logica. Nella « Cocottina per bene », (fatte le debite proporzioni), si verifica un caso simile con questa grave differenza: che il dissenso fra l'autore e il pubblico non è nel finale, ma nella condotta della commedia, nella incertezza dei caratteri, nella arbitrarietà dello svolgimento dei sentimenti che concludono precisamente con lo sciogliere anzichè annodare quel matrimonio fra i protagonisti che il pubblico avrebbe voluto vedere pericolante attraverso i più bizzarri accidenti, ma lietamente accadere alla fine.

Bisognava per questo che lo scherzo capriccioso di Lilla, che dice a un corteggiatore, pretendente alla sua mano, « io non vi posso sposare perchè ho la vocazione di fare la cocotte » o restasse uno scherzo che il corteggiatore innamorato avrebbe potuto facilmente dimostrare fallace avendo l'aria di secondare l'assurda e ingenua vocazione o diventasse dramma se codesto ottimo scimunito lo avesse preso sul serio. Ma non accade nè l'una cosa nè l'altra, ma la più strana e la più impensata: che quanto più lo scherzo si fa serio, tanto più la commedia diventa una farsa; e quanto più è inverosimile che un uomo innamorato cada in un simile inganno tanto più egli si ostina a prendere sul serio il giuoco. E la commedia non riesce a liberarsi dalla incongruenza di una situazione grottesca nè con qualche « trovata » scenica nè con uno svolgimento dialogico paradossale e brillantissimo. Sicchè quando Paolo, finito l'esperimento della vita galante... ma platonica di Lilla, rinunzia a lei per sposare la sua ami a Elena che ha secondato Lilla nel suo bi-

slacco capriccio, non si sa più se Lilla sarà decisamente una cocottina o se Paolo non sia sempre stato un imbecille.

Questa incertezza non è nel pubblico: è nella commedia; la quale annulla nella sua seconda metà, fra complicazioni sceniche un po' pesanti, le premesse della prima metà. Nella partita che Lilla, con l'audacia dell'ingenuità o almeno dell'ignoranza, vuol giuocare, sarebbe stato possibile svolgere il personaggio in contrasti comicissimi quali erano in germe nell'ultima scena del primo atto: ma l'autore si è lasciato sfuggire di mano quella figurina bizzarra e fragile che aveva graziosamente delineata, e se l'è vista stritolare dall'ingranaggio rugginoso di una favola farsesca: e tanto ha perduto di vista il suo stesso proposito che si è perfino arrischiato a fare, alla fine, un po' di morale generica (e perciò deplorevole) su certe signorine d'oggidì. Peccato! l'idea era graziosa, ma si è guastata per via: e probabilmente si è guastata perchè l'autore non l'ha precisata nettamente ma si è contentato di trarne, con qualche espediente, un po' di comicità dozzinale, anzichè raffinarla ed elaborarla nei suoi caratteri migliori.

Dina Galli ebbe, come di solito, accenti squisiti: ma non sempre parve sicura nel dare al personaggio di Lilla dei segni nitidi: e in condizioni analoghe, si trovò il Guasti. Ma fu impreparazione di interpreti o difetto di coesione dei personaggi? *(m. f.)*

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE.

Tre atti di LUIGI PIRANDELLO. Roma (Teatro Valle - Comp. diretta da D. Niccodemi - 9 maggio). — Milano (Teatro Manzoni - Stessa Compagnia - 8 novembre).

I sei personaggi della Commedia da fare: *Il padre*, L. Almirante; *La madre*, I. Frigerio; *Il figlio*, L. Cimara; *La figliastra*, V. Vergani; *Il giovanetto*, M. Grieco; *La bambina*, N. N.

Gli attori della Compagnia:

Il direttore Capocomico, A. Magheri; *Il primo attore*, M. Brizzolari; *La prima attrice*, E. Sanipoli; *Il primo attor giovane*, A. Carpi; *L'n'attrice*, N. Sanguinetti; *Seconda donna*, V. Genovesio; *L'n'attrice*, I. Ferrari; *Madama Pace*, M Donadon; *Attore*, F. Lionti; *Generico*, D. Ravagnan; *Segretario della Comp.*, G. Rissone; *Direttore di scena*, A. Frigerio; *Il Suggeritore*, O. Visalli; *Il Trovarobe*, V. Rissone; *Il macchinista*, L. Parini; *L'usciere del Teatro*, V. Bartolotti.

Di giorno in un palcoscenico di teatro di prosa.

NB. — La commedia non ha atti ne scene. La rappresentazione sarà interrotta una prima volta senza che si abbassi il sipario, macchinista butterà giù il sipario.

Rinviamo per questo lavoro il lettore agli articoli critici, tutti interessantissimi, apparsi sui giornali di Roma del 10 maggio (1) e di Milano del 9 novembre. Sarebbe impossibile riassumerli, e purtroppo anche riprodurli. Riferiamo invece quello che dedicò al lavoro, sul *Corriere del Teatro*, Mario Ferrigni, nel dicembre, perchè alla narrazione del fatto scenico fa seguire uno studio su « la commedia del teatro » che mette in evidenza ragguagli curiosi tra questo originalissimo lavoro del Pirandello ed altri, i quali hanno, in apparenza almeno, una affinità formale con esso.

* * *

Cerchiamo di narrare i fatti, quali appariscono sulla scena, in parole.

In un palcoscenico, si sta provando una commedia: *Il Giuoco delle Parti*, di Pirandello. Il custode annunzia al direttore sei persone che desiderano parlargli; sono sei « personaggi », uno dei quali, il Padre, racconta al Capocomico quella triste storia: « noi siamo gente viva e reale, creata da un autore; ci è accaduto una serie di casi gravi e penosi, molto tempo addietro, pei quali ci troviamo in una situazione dolorosissima: quei casi hanno creato fra noi un dramma — atroce e sentiamo la necessità che questo dramma si manifesti — quasi direi esploda — perchè possiamo liberarcene ed aver pace. Lei ha una compagnia, e fa il direttore: consenta che noi viviamo il nostro dramma, che la scena culminante della nostra vita, che è avvenuta nella realtà del nostro passato, sia riprodotta da noi nell'arte, sulla scena, perche assuma una forma definitiva oppure si dissolva e ci dissolva: in ogni caso perche ce ne liberiamo ».

(1) Per la critica di Adriano Tilgher vedi il suo volume *Studi sul Teatro Contemporaneo*, edito nel 1922.

Il giuoco tenta il Direttore: si tratta di concertare questo bizzarro esperimento: in altri termini di lasciare rappresentare a quella gente il suo dramma, dinanzi ai comici che ne apprendano così le parti e ad un suggeritore che sulla trama già narrata e sceneggiata, trascina tutte le battute che udirà.

E l'esperimento ha luogo: si rappresenta la scena nella quale si aggroviglia il nodo di una situazione tragica, con le fila preparate nell'antefatto, che il Padre ha via via narrato al Direttore per persuaderlo.

La scena è questa: in un retrobottega di modista una ragazza si accinge a prostituirsi a un anziano libertino: questo il triste tributo ch'ella paga alla modista, mezzana, la quale sofisticando su certo lavoro riportato dalla ragazza e fatto da sua madre, esige tale turpitudine per pagarne il prezzo convenuto. Non è la prima volta che ciò accade. Ma questa volta l'obbrobrio non si compie: la madre stessa sopraggiunge ad impedirglielo. In questo intervento la madre riconosce nel vecchio libertino il proprio marito: da lei lasciato venti anni prima, per andare a convivere con un amante, che è morto da poco, e che la rese madre di tre figli, adulterini: quella ragazza, un giovinetto, una bambina.

Il padre, a questa scoperta, obbedendo a un complesso di sentimenti tormentosi — pietà, rimorso, vergogna, paura — decide di riprendere presso di sè, la moglie, con i suoi figliuoli: e questa piccola brigata di disgraziati lo segue a casa, dove vive con lui, il figlio — quello nato da lui e dalla madre, prima della sua fuga — il legittimo.

A questo punto i *Sei personaggi* sono stati abbandonati dal loro autore: nella situadizione disperata e esasperante qual'è la vita di questa gente in casa tra l'orrore e il ribrezzo della ragazza per il vecchio satiro, l'antipatia e l'odio del figlio per la madre già fuggiasca e adultera e per gli altri nati da lei, il silenzio cupo del giovinetto, l'incoscienza della bambina, lo smarrimento del Padre che tenta con una generosità nuova di cancellare la vergogna della sua bassezza, e su tutto — sublime e tragico, magnifico e sinistro — l'amore della Madre per tutte le sue creature e più per il figlio abbandonato che la respinge.

Sarebbe mai possibile continuare un vita così? Ecco perchè i *Sei personaggi* anelano a vivere, anzi a finir di vivere il dramma per cui sono nati: ecco perchè si sono presentati al Direttore di una compagnia, ad implorare la grazia di compiere il loro dramma: quasi di definirne la necessità.

La scena dunque viene riprodotta, dinanzi allo stupore dei comici, e rinnova lo strazio del suo improvviso orrore: a questa deve seguire la rappresentazione della situazione nuova che ne è derivata: la vita di quella famiglia quale fu iniziata con la riunione delle sei persone nella casa del Padre. In questa fase del dramma, parlerà il figlio: e dirà il suo rancore e il suo odio, il sinistro pensiero che lo ha tentato di lasciare che la bambina affogasse nella vasca del giardino e che il giovinetto vedendola impazzisse. Ed ecco che si riproduce appunto questa scena, quando echeggia un colpo di rivoltella: il giovinetto si è ucciso. Non per la finzione scenica, ma per davvero.

E vadano tutti al diavolo! esclama il Direttore, che ha perduto una giornata a tener dietro alle angoscie di quei sette matti.

Così finisce « *Sei personaggi in cerca d'autore* » — commedia da fare — di Luigi Pirandello.

* * *

Un rompicapo? Senza dubbio. E che cosa significa?? Qui, bisogna convenirne, sta la difficoltà maggiore: sapere precisamente che cosa significhi. E' la rappresentazione drammatica del travaglio artistico, foggiata per comodità di esposizione, con l'artificiale interruzione di quel travaglio stesso — quasi l'espediente di chi ferma un meccanismo per mostrarne il congegno? O è la rappresentazione della genesi di un dramma non teatrale, ma umano, nelle sue premesse fortuite, nelle sue determinanti fatali, nella sua catastrofe necessaria e quasi espiatoria? O è la rappresentazione di tutti e due questi ordini di idee, posti l'uno di fronte all'altro, su due piani diversi e contrapposti, a riflettersi vicendevolmente? Per rispondere a queste domande, giova riprendere le mosse dai fatti, non da quelli che si svolgono sulla scena, ma da quelli di platea.

In platea la stranissima esibizione scenica, se un po' sulle prime, disorienta, non cessa mai di suscitare un interesse irresistibile, di incatenare — come suol dirsi —

l'attenzione, nè più nè meno di un dramma ordinario di vecchio stampo.

Ed io credo che ciò avvenga per due ragioni: per la originalità innegabile dell'argomento esposto dal Pirandello; per il suo adattamento ingegnoso in una forma di vero e proprio vecchio stampo: quella della « commedia del teatro »: sia essa o il dramma della commedia, o la rappresentazione della rappresentazione, o la finzione della finzione. Se si vuole usare un'immagine cara al Pirandello, il giuoco delle immagini virtuali di una o più persone fra due specchi contrapposti: ma questo giuoco riprodotto coi mezzi scenici e drammatici.

Spieghiamoci con qualche esempio.

Tutti noi ricordiamo di avere ascoltato con grandissimo piacere una bellissima commedia: *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*. Essa non è altro che la rappresentazione, quanto mai pittoresca, del travaglio artistico. (E' genio o illusione? — ricordate?) Ma un travaglio semplice, direi quasi, sereno, fisiologico, sano — non troppo profondo; adeguato insomma all'indole dell'artista che l'ha da sopportare, e conforme ai tempi, e relativo alle circostanze specifiche dell'arte sua. Che è la sola arte — notiamolo — alla quale sia consentito il giuoco della auto-rappresentazione, e della quale il travaglio creatore abbia elementi drammatici perchè ha strumenti umani: il Teatro. Orbene, queste circostanze materiali — cioè le più grossolane — sono oggi le medesime, identiche a quelle che angustiarono il Goldoni e che il Ferrari riprodusse.

Nell'ultima scena del *Goldoni* assistiamo all'annunzio ch'ei fa delle sedici commedie che darà al Medebac per l'anno dopo: ed egli annuncia sedici titoli desumendo altrettante idee di commedie da fatti, passioni, caratteri che abbiam veduto nella commedia stessa: cioè vediamo diventare « personaggi » delle « persone vere »

Non rilevo la facile analogia formale tra l'atto della prova scenica nel *Goldoni* e i tre atti del Pirandello. Sono diversissimi fra loro: e pure esteriormente uguali.

Ma noto una singolare analogia — sempre di forma — fra *Sei personaggi in cerca d'autore* e il *Teatro Comico*, di Carlo Goldoni stesso: commedia nella quale accade precisamente questo: che a un direttore di teatro, mentre sta provando con la sua compagnia, una commedia di nuova maniera, si presentano alcuni personaggi (che sono attori) della vecchia Commedia dell'Arte, ed un poeta fabbricatore di « scenarii » e una virtuosa...

(Prego il lettore di non immaginarsi che io accusi Luigi Pirandello di plagio o di imitazione: sarebbe cosa più sciocca che ingiuriosa. Sono anzi persuaso che egli non abbia neppur pensato a quel remoto precedente: non dico che lo ignori, perchè alla sua portentosa dottrina non può mancare una nozione così elementare, ma mi preme scartare ogni sospetto di men che reverente pensiero verso di lui e verso l'opera sua nel ragguaglio critico che vado facendo, affermando subito che tal somiglianza vaga, generica, e, superficiale sopratutto, fra le due opere, è assunta da me come una prova di legittima e chiara nobiltà di discendenza della nuova dalla antica, e come una ragione di lode per l'autore che ha colto sì raro fiore da un tronco di sì vetuste e possenti radici).

E anche nel *Teatro Comico* è, discretamente, raffigurato un travaglio: non già di creazione, ma di composizione, una fase della lotta, ora per esperimento, ora per persuasione, del Goldoni per fare accogliere dai comici riottosi e dal pubblico ostile, le sue idee di riforma teatrale.

La scelta della forma teatrale per discutere i problemi teatrali è dunque la più semplice, la più spontanea, la più genuina. Ed è anche la più fortunata, perchè è naturale. Sul teatro hanno scarsa fortuna le figurazioni drammatiche di intime angoscie creative, di passioni o di vivaci contrasti per altre arti: tanto son fastidiosi i poeti, freddi gli scultori, insulsi i pittori, noiosi gli architetti, altrettanto sono « interessanti » i drammaturghi e gli attori — come nell'opera lirica i musicisti e i cantori.

La forma è quasi identica nel 1750, nel *Teatro Comico*, nel 1850 nel *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, nel 1921 in *Sei personaggi in cerca d'autore*. Ma anche di questa forma ci sia lecito esaltare la nobile e genuina caratteristica italianità. E' l'aspetto tipico, se anche sempre scalcinato, di un edificio possente, fondato solidamente, e ancor forte e robusto del teatro italiano.

coi suoi tre, quasi quattro, secoli di vita: il Teatro dei Comici Italiani, coi suoi difetti e coi suoi pregi, al quale Goldoni insegnò i primi elementi della educazione moderna, Ferrari volle dare più alta coscienza di dignità nazionale, e Pirandello addita i più larghi orizzonti di una creazione d'arte di più sottile essenza spirituale.

Tanto forte e tanto robusto è ancora l'edificio del Teatro comico italiano, che sostiene senza tremare una figurazione d'arte come quella recentissima che stiamo esaminando.

* * *

Se ci figuriamo quel che era il mondo a metà del Settecento e poi con un salto quel che era a metà dell'Ottocento, e con un altro poi quel che è oggi, ci è facile avvertire quanta diversità di preoccupazioni — morali — politiche — spirituali — corrisponda alla diversità dei costumi, delle espressioni della vita e di quelle dell'arte. Non si trattava, ai tempi del Goldoni, di scacciare le Maschere dal Teatro soltanto: ben altre Maschere tremavano nel mondo; e nella giocondità febbrile di una decadenza meravigliosa, a Venezia, impallidivano ben altri volti — che quelli dei comici randagi del Teatro italiano — sotto le bautte di seta. Il presentimento oscuro di un cataclisma sociale era soffocato nella ebbrezza di una vita gaia, oziosa, spensierata, brillante «tutta profumi, sussiego e belletto». Ma nella bella sanità del commediografo, l'istinto di conservazione della razza trovava il sorriso di un invito cortese, dolce, discreto a una riforma. Del Teatro, si intende: non d'altro. Goldoni non era un profeta, nè un condottiero di popoli. A mala pena riusciva a condurre una piccola tribù di comici pettegoli, fuori della strada ch'eran soliti di percorrere. Ma quanta precisione e quanto splendore di divinazione c'è in quella sua ostinata idea di togliere via la Maschera e di far posto all'Uomo. Sul Teatro, intanto: perchè già nella realtà di sotto la maschera trapariva la figura umana.

Il valore simbolico di quella riforma fu amplificato dal Ferrari. Cioè riconsacrato dall'Italia nuova che palpitava e sanguinava dopo il 1848, nell'attesa di una resurrezione immancabile. Ed anche allora, fu il Teatro che potè rappresentare la commedia della propria liberazione, con un ritorno al Goldoni: riflesso genuino del dramma di liberazione della Patria.

Oggi la rievocazione dell'avvocato veneziano non è più necessaria; ma il ripiano del palcoscenico è sempre solido e agevole: e se sostenne i contrasti e le lotte goldoniane e se sorresse le aspirazioni e le tesi ferrariane, può ancor oggi utilmente accogliere le figurazioni di una umanità più dolorosa — d'arte o di natura — che trepida nell'ansia dei nuovi problemi e nello stupore dei nuovi misteri. Tra i quali non son certo i minori i problemi della fatalità logica delle passioni e i misteri della manifestazione estetica del pensiero umano — italiano o no, poco importa.

E c'è il tormento — nuovo pel genere umano, o almeno dimenticato, (che bisogna risalire al duecento per trovarne uno simile e alle origini del Cristianesimo per trovarne un altro) c'è il tormento dello spirito di tutto il secolo XIX, che s'è accresciuto fino ad esser spasimo, nell'ultima commedia di Luigi Pirandello, se la si raffronta col teatro di cento anni fa.

Come la sua forma è determinata nei caratteri specifici da quattro secoli di teatro, così il suo contenuto è il risultato di un secolo di rivoluzione etica e spirituale, scientifica ed estetica.

E' la commedia più tradizionale che ci sia, nella forma, e la più moderna nel contenuto.

Il problema principale sul teatro, come nella vita, era nel settecento questo: avere un carattere non più un abito fisso, coi segni della classe e del rango, del privilegio o del grado, ma un carattere proprio, individuale, autonomo. Nell'ottocento fu già un altro: avere delle idee, ricomporle in sistema ed uniformare la vita alle idee: sforzo vano in una impresa disperata. Politica. Il secolo di tutte le ideologie si riflette al teatro nel giuoco interminabile delle tesi. Ma nella seconda metà del secolo, il problema umano fu daccapo sconvolto da una febbre inestinguibile di ricerca e di ardimento; le tesi si seguirono variando come una fantasmagoria pazzesca, e i «personaggi» furono spesso idee incarnate, sogni concretati, forze cieche materiate. Furono così sul teatro come nella realtà: uomini-azione, donne-istinto; mentre la scienza e la filosofia tendevano a riconoscere in ogni essere umano il risultato matematico di miriadi di cause complesse e intrecciate a-

genti fatalmente, l'individuo amava presentarsi nelle più inattese autonomie di pensiero, di atti, di sentimenti: più che la storia si sforzava di dimostrare che Napoleone era stato il risultato della Rivoluzione, e più Napoleone appariva un fenomeno sconcertante tutte le teorie, sfuggente a tutte le determinazioni materiali: una forza ignota, del Destino.

Oggi alla sensazione di quella forza ignota lo spirito umano ritorna inquieto e curioso: ancora una volta — nel tumulto della vita — ricerca l'Uomo: eterna menzogna ed eterno mistero, per la Coscienza e per l'Arte.

Il teatro di Pirandello ne dà un'immagine: meccanica ma implacabilmente logica. Nella sua ultima commedia egli si è servito degli strumenti dell'arte sua in un modo nuovo: avevano servito finora, gli artisti di teatro, a rappresentare, in figure artificiali di personaggi, le passioni, le angoscie, i pensieri degli Autori o degli Interpreti stessi: le loro azioni sopratutto in contrasto con l'ambiente. C'era al teatro l'Autore e i Comici, e il primo faceva per i secondi dei vestiti più o meno ben riusciti ch'essi dovevano indossare: le parti, o se volete i personaggi. Il Pirandello ha supposto una cosa diversa, che pure è la più vera di tutte: al teatro c'è ancora l'Autore e i Comici, ma i Personaggi non son vestiti vuoti nè fantocci cenciosi: sono gente vera, viva, nata da un atto sovrano del pensiero; sono creati interi e perciò autonomi. Il travaglio dell'Autore, loro padre, è finito quand'essi sono nati adulti, con le loro passioni, il loro passato, la loro intima necessità di essere, di vivere, di amare, di soffrire, di morire — in quel loro mondo ultrasensibile nel quale, se vitalità è in loro, è eterna.

Quando così sono, il resto dell'opera che li fa vivere — il dramma — non è più in potere o in arbitrio dell'autore: ma è già in loro. Se egli non lo scriverà, essi lo « faranno » lo stesso, necessariamente: non per placare il tormento spirituale del loro Fattore, ma per obbedire al loro proprio istinto.

Questo mi sembra il significato letterale di *Sei personaggi in cerca di autore*, e questo il punto della sua originalità profonda. Non nuova nell'opera pirandelliana, ma in questa commedia, insolitamente chiara, espressa in una formula precisa — matematica. Ai due termini tradizionali dell'emozione teatrale, autore e comico, ne ha aggiunto un terzo, ed ha spostato il valore dell'equazione: non più autore + comico = personaggio; ma autore + comico + personaggio = x. L'incognita è riapparsa. Ma è quella l'incognita eterna che era stata nascosta dagli uomini, per sfuggire alla necessità di risolverla. E' l'Arte quell'incognita. Perchè il giuoco scenico non è cambiato, ma ha fatto un passo avanti: ha riflesso una verità umana di una complessità nuova, ricostituendo nel Personaggio l'immagine più esattamente accertata, dell'Uomo: che nasce — dall'Autore massimo o dalla Natura o dalla Società o dalla Vita stessa — non più col suo Carattere, non più colle sue Idee, soltanto (oh! lontane reminiscenze delle teoriche dell'Istinto e delle Idee innate) nè più soltanto con le sue Passioni, ma con la Necessità unica, complessiva risultante di tutte le miserie e gli splendori della razza, accumulati in un'Energia sovrastante, misteriosa e onnipotente: il Destino.

Ricomposizione magnifica e geniale del Fato dei greci è questa: e manifestata con ingegnoso espediente nei *Sei personaggi*, consapevoli tutti (e la figliastra lo dice alla bambina e al giovinetto: « sarà anche per causa tua se questa piccina s'affoga ») della catastrofe tragica che li attende: e pure tutti, irresistibilmente guidati dal Padre, le vanno incontro. Ella se ne andrà, perdendosi, nel mondo, i piccoli morranno di mala morte, sul Padre sovrasterà eterna la Vergogna, sul figlio, ormai solo, forse la Pietà, sulla Madre il Dolore.

Quale Oracolo spietato disse un giorno a Edipo fremente: tu giacerai con la Madre e ucciderai il Padre?..... Alla profezia maledicente egli non potè sfuggire.

Così non sfuggiranno a quella che incombe su loro questi *Sei personaggi*: anzi, se pur qualcuno li ha voluti fermare, irresistibilmente il moto originario impresso alle anime loro tutto rompe e travolge affinchè il Destino loro si compia. Sulle tavole di un palcoscenico o nella reggia di Tebe, il dove non conta.

* * *

Siamo lontani dalla Commedia dell'arte e dalla riforma goldoniana esposta candidamente dal Goldoni stesso nel *Teatro Comico*? Forse, nel suo carattere di commedia critica

o letteraria ne siamo assai meno lontani di quanto pare.

C'è anche oggi, se non fra i comici, sulla scena qualcosa che somiglia assai alla già decaduta Commedia dell'Arte: il Dramma dell'Arte, nel quale non si improvvisa dagli attori, ma si improvvisa dagli scrittori sulle traccie di convenzioni diventate stucchevoli luoghi comuni, per le quali si va sempre più perdendo di vista la realtà viva, sanguinosa e tragica dell'Uomo e del suo Destino, quale gli è segnato dalle cause innumerevoli nascoste nell'eredità di razza, nella depravazione sociale, nelle aberrazioni dello spirito. Cioè quell'entità-uomo che una volta assunta alla vita la percorre dritta, fino alla fine, come una massa inerte ma cosciente che precipita.

Ma tutto ciò non è una beffa? In fondo, l'autore non conclude, per bocca del Direttore, mandando al diavolo i suoi matti personaggi? E anche, pare, chi li prenda sul serio? Può darsi: ma ce li ha pur messi lui dinanzi ai nostri occhi. E del resto anche il Gianni-Arlecchino, all'ultima scena del *Teatro Comico*, quando è finita la prova e si toglie la maschera, dice: « La podeva anca aver la bontà de sparagnarme sta gran fadiga » e più oltre osserva che « se pol crear anca senza studiar ». E' vezzo antico concludere poi con una parola di saggezza; ed ognuno la trova a seconda delle proprie intenzioni.

Io mi sono tanto indugiato ad esaminare questa commedia per più ragioni: perchè la ritengo la più originale di quante ne siano apparse da una trentina d'anni; perchè ha un contenuto di pensiero moderno di un'arditezza assolutamente inconsueta, perchè la credo una commedia italiana che non poteva nascere che in Italia; perchè ho troppe volte discusso, con aperto dissenso, alcune opere del Pirandello, per non cogliere volentieri l'occasione di esaminarne una che compendia, con rara chiarezza, i principi di estetica e di etica cui egli informa la sua attività creatrice.

* * *

A titolo di curiosità, e perchè argomento non comune, se anche non raro, di studio del Teatro, ricordo fra le opere *drammatiche* italiane moderne, cioè posteriori alla riforma goldoniana, che mostrano la vita del teatro sul teatro, le seguenti:

1. *Il Teatro Comico*, commedia in 3 atti di Carlo Goldoni.

2. *I Comici in sconcerto*, commedia in 3 atti di Tommaso Tommasini-Soardi.

3. *La tragedai in commedia*, di Anonimo, (1779).

4. *Dietro le scene*, di F. A. Bon.

5. *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, commedia in 4 atti di P. Ferrari.

6. *Un'avventura del signor Pantalone*, di G. Gattinelli.

7. *Il Teatro*, di V. Bersezio.

8. *Scena vuota*, di D. Niccodemi.

Il Teatro lirico sulla scena non è meno ampiamente rappresentato; basti ricordare, fra le commedie più famose:

1. *Le convenienze teatrali;* e:

2. *Le inconvenienze teatroli*, di A. S. Sografi.

3. *Mia fia*, di G. Gallina.

4. *Il padre del tenore*, di G. Forzano.

Nel teatro straniero — inglese e francese — l'argomento è frequentemente trattato: fra le opere note nel repertorio italiano, si ricordi *I Commedianti*, di Casimir Delavigne; e *Kean* di Alessandro Dumas (padre). Ma vedi, per analogia più vicina anche *La prima commedia di Fanny* di G. B. Shaw.

Fra gli scenari dei Comici Gelosi, v'era un *Ritratto* (1611), commedia nella quale ciascun attore rappresentava sè stesso.

UN SALTO NEL BUIO.

Tre atti di PAN DE CUC (?). Firenze, (Politeama Nazionale - Comp. Pelotto-De Riso - 15 maggio).

Così Ferdinando Paolieri dette conto sulla *Nazione* di questo lavoro, del quale si sospetta autore Camillo Pilotto.

« E' un po' difficile a riassumersi la trama di questa commedia di tipo inglese che, per cercare l'originalità, va brancolando tra il romanzo alla Sherlock Holmes inventato dai nostri nuovi alleati (i quali potevano rendere un miglior servizio all'umanità) e il tipo del teatro... Pirandelliano. Di fatti l'autore incognito si serve dei suoi personaggi per dir delle cose enormi e i suoi personaggi sono dei degenerati

E a tale proposito è indiscutibile che il lavoro è inspirato dalla società attuale e ne rispecchia una parte, assai diffusa, che farebbe dare di stomaco a un can barbone.

Figuratevi, egregi lettori, che i signori Swif e Doriano Enderson invitati a pranzo, con una ballerina « Vèra » dal signor Gyp Taylor pigliano (tutti e quattro una briaca tale che Vèra non si ricorda più con chi ha giaciuto e, essendo stato trovato ucciso il Taylor con un colpo di bottiglia (bella edificantissima fine!) nessuno dei due uomini sa raccapezzarsi come ciò sia avvenuto, e finiscono per credersi, ciascuno rispettivamente, autore inconscio del misfatto e si danno conseguentemente alla fuga con Vèra, complice necessaria e della quale si innamorano entrambi. Nobile obietto per infiammare cuori così generosi!

Al secondo atto siamo in una città balneare della Francia dove ne succedono di tutti i colori. I presunti assassini hanno cambiato nome e viaggiano con Vèra, essa pure in incognito. La bella donna sente che il suo istinto la spingerebbe verso l'assassino, se sapesse quale dei due è stato. Pare, guardando ai processi celebri, che le donne abbiano un gusto spiccato per gli assassini. Qui la impagabile Vera, corteggiata dal nevrastenico signor Delune (che finalmente si butta in mare per lei) e innamorata dell'irresistibile « Alphonse » signor Dechantel finisce, dietro confessione di Doriano d'esser stato lui l'assassino, a gettarsi nelle sue braccia. Ma Swif, il quale tra un accesso di Sadismo e uno di Masochismo ha finito col cascare nel misticismo e a riconciliarsi colla Chiesa per mezzo di un abate che fuma sigari avana come un piantatore spagnuolo, geloso di Vèra udita la confessione dell'amico, denunzia Doriano alla Polizia. Doriano è imprigionato e Vèra gli fa omaggio, assiduamente di fiori, finchè si viene a sapere che l'assassino di lord Taylor è stato scoperto in persona di un famoso bandito. Doriano vien liberato ma la delusione di Vèra e i nuovi autosospetti di Swif sono passeggeri. Perchè un celebre « detective » svela che spesso i colpevoli di reati gravissimi, non esitano ad accollarsi anche la paternità di altri reati, mai da loro commessi, allo scopo di far liberare il vero colpevole, mediante un compenso alla famiglia. Quindi nuovi dubbii! Ma chi non dubita è Vèra la quale ormai ama, sul serio, il suo Doriano, che, beato lui! se la piglia, nonostante quel po' po' di passato che formerebbe la gloria di Lycisca.

La conclusione? Noi non abbiamo capito bene. Ci aspettiamo presto però di esser chiamati ad assistere ai nobili misteri degli aspiratori di cocaina. I morfinomani già sono stati messi in scena e, nelle operette (Vedi « Candidata » del Forzano) i sodomiti. Oggi è volta dei masochisti. Se il pubblico seguita a dar prova di stomaco così resistente ne vedremo delle meravigliose in suffragio dell'educazione di questo dolcissimo popolo il quale si accorge di essere in piena decadenza e domanderebbe piuttosto di ritornare verso i puri fantasmi del passato romantico classico.

Il signor De Cuc, il quale ha costruito un primo atto che tiene desta la curiosità, si lasciato sfuggire l'occasione di fare una pittura feroce, anatomicamente spietata, della corrotta e inglesizzante(in quel che di morboso hanno gli inglesi descritti nei libri dai « Serragli di Londra » al « Piacere » di Gabriele d'Annunzio) società contemporanea, ma in modo che, da un tragico fato dei protagonisti, nascesse nel pubblico il disprezzo e la nausea per le degenerazioni di cui oggi tanta pallida adolescenza, arricchita inconsapevolmente dal sangue di mezzo milione di morti osa, persino, vantarsi!

Lodata l'interpretazione, il Paolieri conclude:

Il pubblico dette segni di stanchezza; e, molto educatamente disapprovò il lavoro.

IL CALZOLAIO

Il 19 maggio, da alunni ed alunne del R. Liceo G. B. Vico, fu rappresentato a Napoli « Il Calzolaio », mimo di Eroda, nella traduzione di Nicola Terzaghi, che è pubblicato in *Atene e Roma*, fasc. III, 1921.

BLUFF

di AUGUSTO DE ANGELIS, Napoli (Teatro dei fiorentini).

Di questa commedia, G. Bellezza narrò la favola del *Giorno* come segue:

Questi tre atti di Augusto De Angelis — che la Compagnia del Teatro Moderno» rappresentò iersera per la prima volta in Italia al Teatro dei Fiorentini — hanno un reale interesse e riflettono una concezione fatalistica della vita, che può apparire paradossale anche nelle conseguenze tragiche a cui perviene.

Un giovane *viveur*, Marcuccio Sebenico,

direttore d'una Banca di cui è capo e capitalista principale il marchese Quattroponti, avendo sciupato al giuoco e con le donne tutto ciò di cui poteva disporre, si appropria di centocinquantamila lire della Banca stessa. Arriva il giorno in cui il vuoto sarà scoperto. La notte precedente egli si reca nel suo ufficio anzichè a casa della sua Lolette, una deliziosa piccola amica che l'ama appassionatamente, e che l'aspetta alla Banca. Marcuccio ha ancora perduto al *pocker*. Non ha più scampo se non nella generosità del marchese Quattroponti, che egli ha mandato a chiamare, e che giunge mentre Lolette se ne va triste e rassegnata. Il marchese è un cinico senza scrupoli e armato d'una moralità tutta speciale. Rifiuta le richieste di Marcuccio. Non sente in lui, che gli confessa di non avere la forza di uccidersi, un valore che rappresenti qualche cosa nelle entità speculative della vita. Lascia il giovine ad aspettare, nella notte, l'inatteso! Come per un senso telepatico di entrambi, questo piomba nella casa nella figura d'un ladro volgare, che Marcuccio tiene in rispetto con la rivoltella in pugno. Il ladro cerca cogliere il momento di poter fuggire o accoppare quell'uomo il quale non vorrebbe neppure difendere la sua vita di fronte a quel ceffo che pure è un ladro quanto lui. L'atto termina lasciando *vis-a-vis* come due duellatori i due uomini, uno in atteggiamento felino, l'altro con la rivoltella in pugno

Ma sappiamo alla'tto secondo che il ladro è stato ucciso. Ciò produce la completa metamorfosi dell'esistenza di Marcuccio. Il marchese, che non l'apprezzava un soldo delle centocinquantamila lire per le quali già le avea abbandonato alla sua peggiore sorte, trova che l'aver ucciso un uomo era per il giovine una vera rimessa in valore. Ciò costituiva tutto un avvenire. E gli offre sua figlia Laura in isposa. Marcuccio ha poco da esitare. Egli piace molto anche a Laura. Il matrimonio è deciso. Ma la povera Lolette non si rassegna ad essere abbandonata e impreca e minaccia. Marcuccio, che non potrà egli pure, mai dimenticare la poveretta, sente nel cuore tutto il peso e tutto un oscuro presagio del dramma di quel distacco.

La sua esistenza, anche nelle nozze, e nella rinnovata fortuna che gli dà alla Banca del suo suocero, continua ad essere un *bluff*. La sua vita è tutta una partita a *pocker*. La fortuna della Banca è insidiata. Anche Laura è insidiata da amatori che ella respinge, ma che forse non respingerà sentendo che il marito non l'ama. Così nel nuovo giuoco di Marcuccio anche quel matrimonio è un *bluff*. Ma, in pieno salone di ricevimento, passa un'ombra. E' Lolette. Ella tira a bruciapelo un colpo di rivoltella al suo ex amante. E' la morte. L'ultimo *bluff*. Del quale approfitteranno il marchese e sua figlia.

La Commedia fu calorosamente applaudita con molte chiamate agl'interpreti e all'autore ad ogni fine d'atto.

Romano Calò, elegantissimo, mantenne una signorilità di recitazione che contribuì non poco a valorizzare la bella teatralità della commedia. Questo attore ha rari e nobilissimi elementi personali di simpatia e di successo. Artista forte, efficacissimo, attore di razza, Pierino Rosa; vivace, vibrante, seducentissima la Norino; molto simpatica e misurata la Quaranta; simpaticissimo e sempre di perfetto gusto il Gainotti.

LA COMMEDIA DELLA VERITA'.

Tre atti di MARIO MARIANI. Milano (Teatro Filodrammatici - Comp. Starace - 21 maggio 1921).

Quando Emilio Zola fece sapere che andava nelle osterie a studiare il mondo operaio (oh! profetica anima sua!) e nei bassi fondi a osservare i detriti della società, rese un pessimo servizio alla letteratura: una parte della quale ci affligge da trent'anni raccattando nei rigagnoli più luridi e nelle fogne più lerce delle pretese gemme di sentimento e di pensiero, di sincerità e di filosofia.

Nella *Commedia della verità* che è la dissertazione di un ubriaco, baro e strozzino dinanzi a una prostituta e ad un suo amante, su tutti gli argomenti generali del mondo — la virtù, l'onestà, la vita, l'uomo e la donna — si torna a spargere e a raccogliere l'immondizia di molti romanzi e il ciarpame di milioni di discorsi comuni, vieti, frusti, generici, che pretendono essere paradossali o assiomatici. Intorno a cotesto figuro si accenna alla possibilità che la donna lo derubi, mentre dorme, per far la vita ricca al suo amante, il quale è un onesto

letterato che si rifiuta a questa complicità e abbandona la donna che già aveva tolta allo sfruttamento di una canaglia. Allora la donna rinunzia al furto, al quale le pare che manchi ogni ragione, se le man a l'uomo per il quale lo avrebbe commesso.

La commedia avrebbe potuto essere questa della donna e dell'amante ma è in due scene al primo e all'ultimo atto, brevissima: tutto il resto è monologo dell'ubriaco. Nell'insieme è noiosa come una predica vuota e diluita, antologia di luoghi comuni eretti alla dignità di idee fisse.

Molto teatro di nuova scuola è fatto con queste immagini: «Ognuno porta sul viso una maschera; a lungo andare la maschera si attacca alla pelle. L'uomo è uno zingaro. Siamo tutti zingari su le strade della terra. Il vagabondo è sempre un poeta. Il mendicante è il più genuino dei filosofi. L'egoismo è la molla, che muove le azioni umane. Oppure l'interesse è il filo che le guida. Siamo anche burattini nelle mani del destino. La società è ipocrita: le sue convenzioni nascondono il suo luridume. La donna è una merce come le altre: si vende. Quando ama è lei che compra l'uomo. Il quale se non è un baro è uno sfruttatore. E si mira nello specchio, ma non si vede mai quale è».

Si può andare avanti così, e darsi delle arie di audacia, con pochissima fatica e con lo stesso costrutto che a rifarsela coi «porchi sciuri».

QUELLO CHE NON T'ASPETTI.

Tre atti di LUIGI BARZINI e ARNALDO FRACCAROLI. Roma (Teatro Argentino - Comp. Talli - 19 maggio). Torino (Teatro Chiarella - Comp. Gandusio - 14 luglio).

Fausto Maria Martini, sulla *Tribuna* rese conto della prima rappresentazione in termini così succinti e precisi che la miglior cosa è riferirli.

Così com'è, questa commedia di Arnaldo Fraccaroli e Luigi Barzini, è poco più del «film» dal quale è nata, «film» proiettato qualche tempo fa anche a Roma e intitolato *La fabbrica dell'imprevisto;* ma c'è in questa commedia un certo motivo diremo così, pirandelleggiante, che avrebbe potuto essere il nucleo centrale di una interessantissima opera di teatro. Secondo questo motivo, i due autori avevano posto al bel mezzo della vicenda scenica un personaggio tormentato dall'ansia di sapere se tutto quello che lo circonda — cose e persone — sia realtà o finzione; o meglio ancora un personaggio intorno al quale la verità si compone e si scompone con tale vertiginosa sapidità, che egli scambia per un'arbitraria architettura d'una scapigliata fantasia, quello che non è se non la realtà la quale lo assale d'ogni parte. Ma i due autori, arguti e spigliati e divertenti scrittori, avevano tutt'altra intenzione: nessuno dei due intendeva scavare nel sottosuolo di quella che doveva essere soltanto un'allegra vicenda, per scoprire dove l'avventura prettamente cinematografica di cui è tessuta l'azione esteriore, potesse metere le sue radici di poesia e di meditazione.

I due autori hanno voluto soltanto divertire gli spettatori, quando si sono messi in testa di raccontare la strabiliante avventura del conte De Langui. Costui è un uomo terribilmente tediato dall'abitudine eguale e monotona della vita quotidiana, e invoca che un po' d'ignoto venga a scuotere il torpore delle sue ore sonnolenti. Un bel giorno bussa alla sua porta un direttore di case cinematografiche, il quale gli chiede di eseguire una scena di film nel cortile del suo palazzo. «Questo è l'uomo della situazione!» pensa fra sè il seccatissimo conte. «Questo è il fabbricante di imprevisto che manca alla mia vita!»

Il patto è bell'e conchiuso. Ma appena il direttore cinematografico si è allontanato e nella sala del palazzo comunale s'è fatto silenzio e oscurità, perchè il conte è andato a mangiare in una sala vicina il suo squallido pranzo fatto delle solite vivande condite delle solite salse e innaffiato del solito vino, due autentici ladri penetrano nel palazzo e lo svaligiano. Ma una chiamata telefonica fa accorrere il conte sul luogo dove si sta compiendo il furto. I ladri, sorpresi, aspettano che il padrone si scaraventi su loro o supplichi almeno di aver salva la vita: immaginate invece quale è la loro maraviglia quando si vedono accolti benevolmente dal signor conte che offre loro la mano e si congratula profondamente riconoscente e sinceramente ammirato del loro singolare valore di artisti! «E' straordina-

rio — pensa tra sè il conte — come questa brava gente ha subito organizzato e condotto la scena del furto. Tutto d'una rassomiglianza portentosa: tutto d'una impressionante verità! Che mirabili attori! »

Eguale esclamazione di maraviglia al secondo atto della commedia, quando il conte trova nascosto nell'armadio della sla amica l'amante di costei: e non meno alta quando egli si trova a faccia con un commissario di pubblica sicurezza mandato dal questore per avere delucidazioni su uno strano fatto occorso qulla mattina: in una strada di compagna, infatti, è stata rinvenuta dai carabinieri l'automobile del conte carica di oggetti che sono evirentemente la refurtiva raccolta nel suo palazzo. Qui la verità comincia a farsi strada nel cervello del conte: ma essa ha ancora tali apparenze di finzione che il protagonista può crederla pur sempre la legittima conseguenza del contratto col direttore della casa cinematografica, il quale s'era impegnato di dissipare la inguaribile nota del conte, fabbricandogli a tutto spiano imprevisto e emozioni. Ma queste toccano il limite della sofferenza e del dolore angoscioso per il povero De Langui, quando egli si vede arrivare in casa qualcuno che la famiglia di lui gli manda per portarlo in un manicomio e egli lesse negli occhi dei suoi servi e degli amici la convinzione che egli sia subitamente impazzito. E' allora che egli cerca disperatamente e dovunque un termine di confronto che gli dica dove finisca la realtà e dove cominci la fantasia. Lo cerca invano finchè non entra davvero nella sua casa il direttore della « Cinefilm » col quale aveva pattuito il famoso contratto, e questi gli annuncia che è venuto per incominciare l'opera sua. Ed è proprio lui, che ristabilendo con la sua presenza e la sua parola, il limite tra il fantastico e il vero, ridà al povero conte un po' di quella pace che è — conchiudono i due commediografi — il vero imprevisto di questa nostra età vertiginosa.

I lettori hanno capito come gli autori di *Quello che non t'aspetti* si siano lasciati sfuggire i molti sviluppi di poesia e di pensiero che il loro tema avrebbe potuto fornire, e abbiamo preferito tenere l'opera loro nel tono prevalentemente farsesco e avventuroso. Ma anche da questo punto di vista la commedia ha una colpa non lieve nel fatto che, esaurita nel primo atto la trovata iniziale, gli altri due atti non fanno se non ripeterla con interesse evidentemente sminuito. In ogni modo gli spettatori numrosissimi d'ieri sera hanno dimostrato di divertirsi, se hanno applaudito, sia pure con contrasti, il primo e il secondo atto, e se una parte di loro ha tentato di opporsi alla fine del terzo atto disapprovazione di molti.

La commedia, messa in scena con molta ricchezza e originalità, fu recitata ottimamente dal Tofano, che merita uno speciale elogio, dalla Verzani, dal Lupi, dall'Olivieri, dal Ricci e dagli altri, e fu replicata con successo.

La Compagnia Gandusio l'ha messa in scena con altrettanto zelo, ma in una tonalità più comica e leggiera. Il successo è stato egualmente vivissimo; e si ripetè a Milano, per molte sere, nel Dicembre.

JUS PRIMAE NOCTIS.

Poema drammatico in 3 atti di ORESTE NIGRO. Roma (Teatro Quirino - Comp. Betrone - 25 maggio). — Napoli (Teatro Sannazaro - Comp. Carini - 14 novembre).

La rappresentazione a Roma fu considerata eccessivamente amichevole e fortunata per il lavoro della critica che la giudicò con una severità non dissimulata: ma la recita non passò senza incidenti, almeno per uno spettatore che fischiò, e rivendicò il suo diritto, su un giornale.

La interpretazione fu da tutti lodata; per l'accuratezza e l'efficacia: e lodati furono il Betrone, il Paoli, la Chiantoni e la Paoli.

In un ambiente diverso, a Napoli, il lavoro non dispiacque. E riferiamo il giudizio specifico — e anche generico intorno al teatro di « ambiente » storico — che ne dette Saverio Procida sul Mezzogiorno.

« Oreste Nigro è nato con la camicia. Da qualche anno l'Italia è invasa da drammi boscherecci di tempi remoti, fra il Medio Evo e il Rinascimento, pullula di tragedie pastorali, di beffe benelliane ripescate nella salace novellistica del giocondo Cinquecento, in quella tragicomica del frate Bandello, nel *Decamerone*, perfino in un poeta grottesco del Duecento. Si fruga nella storia letteraria e in quella civile con l'ansia di chi

non ha nulla da osservare nel mondo contemporaneo. Accidenti! E si che di materia drammatica questo nostro mondo in isfacelo da un lato e in formazione di una nuova coscienza, dall'altro, non difetta! Ma il bisturi nella carne viva sembra operazione troppo pericolosa ai chirurgi del nostro teatro. E preferiscono le tavole anatomiche del tempo che fu.

Ora, a furia di passar la sera fra il papato d'Innocenzo VIII e quello di Leone X, 'l pubblico, che non compulsa spesso gli *Annali* dei Muratori, comincia ad averne fin sopra i capelli (il pubblico non è mai calvo) di facezie e di tragedie antiche. Se, invece, si entusiasmò (nessun altro verbo renderebbe il carattere del successo di iersera) alla rappresentazione di *Ius primae noctis* del Nigro, la virtuosità teatrale di questo poema tragico in tre atti, che gira trionfalmente per l'Italia da sei mesi, mi sembra fuor di discussione.

Ha, di fatti, una teatralità calda, tagliente, esagitata, finali di un effetto sicuro, qualche diversivo pittoresco che sospende — or con tratti lirici di mandola amorosa or con leggiadre fantasie di gaia ballatella lunare — il tormento tragico del fresco sposo strappato alle braccia della sua donna, che dovrà concedere la primizia al torvo signore di terre e castello.

Il pregio del poema è proprio in questo ardore del giovane legnaiuolo, Nencio, che contende al barone Ippolito Rinaldini il fiore verginale della sua Ondina. Altrimenti, la favola avrebbe il peggiore dei difetti: lasciarsi indovinare al semplice annuncio del titolo, a meno che sia ignoto un tristo privilegio del diritto feudale, nel raggio della baronia. Ritiro subito l'ingiurioso sospetto. Ma Nencioi muove il quadro contadinesco del rito nuziale, della prepotenza dei mercenari, del sordo livore villico per la razzia carnale del Magnifico baronetto libidinoso, della cieca obbedienza di quel servo della gleba che reputa il Signore arbitro di corpi e di anime e ferma la roncola del figlio levata sull'armigero perchè egli per il primo subì l'affronto del turpe diritto e Nencio è il frutto della sua consumazione.

Ora, tutta questa supina acquiescenza di menti vassalle, e la tracotanza del feudatario sui coloni, e lo schermo dei suoi seguaci, e la supplice genuflessione delle madri e l'insensibilità per ogni sentimento umano; quand'è di bassa provenienza, rappresenta, in arte, una inutile esumazione storica, anche se condotta — come è il caso del Nigro, chiarissimo docente di diritto pubblico — con mano sicura, con tocchi nitidi, con verso nervoso. Manca l'emozione perchè dato il tema, ognuno immagina quel che accadrà: perfino i motti acri del buffone Ser Luca, se non l'improvvisa trasformazione finale di costui in poeta umano.

Ma, ripeto, per la fortuna del dramma c'è Nencio. Il Nigro gli ha dato un'anima altera e amorosa, se non ribelle. Egli non è un sanculotto in anticipo. Difende la sua donna, la vuole per sè, senza predecessore al talamo. Legato, gittato in prigione, offeso da un mercenario, invano aspetta dalla sua gente — in un primo momento rivoltosa — aiuto. Uno storpio, ch'egli strappò alla tortura, raccogliendo la chiave della secreta gliela porge, liberandolo. Piomba Nencio nella camera ove il baronetto stringe Ondina fra le braccia, supplica che sia risparmiata l'onta; al rifiuto, strangola Monsignore.

E quando la gente mercenaria accorre, e vuol vendicare l'assassinio, ecco Ser Luca metamorfosarsi da buffone in rivendicatore del diritto plebeo. Egli vestì la obbrobriosa casacca del matto motteggiatore. E' tempo, ora, che i servi diventino uomini.

E a tutti ricorda un'offesa patita, un marchio d'infamia, una donna stuprata. Non volle Nencio uccidere un suo simile. Obbedì a una legge d'amore:

> *Per amore s'è fatto giustiziere*:
> ed io lo benedico.

Il capo e i militi sono persuasi, anche per il loro tornaconto, a lasciar liberi i due innamorati.

E — tanto per non andar troppo oltre i cancelli del tempo — s'inginocchiano dinanzi al cadavere del Magnifico e pregano.

Il carattere di Nencio ha un'impostatura ferma, non anacronistica, in giusta linea, umana di dolore, di spasimo passionale che nessun critico della psiche storica potrà mai negare ai moti eterni del cuore.

E per questo il dramma, costrutto con tanti elementi di scarsa originalità estetica, piace incondizionatamente al pubblico e lo scalda fino a far venire l'autore alla ribalta una ventina di volte.

L'esecuzione merita ogni encomio, per l'insieme se non per tutte le parti. Carini mette un ardore, una incisività d'accento, una forza di scatto nella parte di *Nencio*, da trascinar l'uditorio all'acclamazione. Mediocre la Lambertini. Ottimo *ser Luca* il Fugetta. Magnifica *madre* la Mosso, applauditissima. E caratteristico il Piamonti. »

* * *

Il lavoro rappresentato anche a Milano, nel settembre, vi ebbe buona accoglienza.

AL VEGLIONE.

Commedia di A. VERGAGNINI. Milano (Teatro del Popolo, 27 maggio).

Modesta commedia tra il comico e il sentimentale, fatta sullo stampo antico, che il pubblico mostrò di gradire.

Si tratta di alcune piacevoli scene senza pretensioni ma scritte con discreto garbo.

Una contessina si reca in maschera al veglione per sospendere il suo fidanzato e scopre, sotto il mistero della maschera, che il giovane non è punto degno del suo amore. In compenso essa trova un altro pretendente, un poeta, che fa proprio al caso suo e col quale finisce coll'intendersi perfettamente.

Il pubblico, si divertì e non lesinò gli applausi agli interpreti — la Piacentini, il Barbarisi e lo Stefani — che dissero con disinvoltura e scioltezza i martelliani « Al veglione ».

LORO QUATTRO.

Commedia in 3 atti di GUIDO CANTINI. Torino (Teatro Carignano - Comp. Commedia - 8 giugno).

L'autore — disse la *Gazzetta del Popolo* — ha voluto fare una commedia, come dicesi, a protagonista, in cui la tenue vicenda non avesse altro scopo che di lumeggiare la figura un po' comica, un po' melanconica di un vecchio celibe non nato per i certami d'amore.

Costui, dopo aver trascorso varii anni in seno ad una famiglia amica, onestamente celando la simpatia e l'affetto per la moglie del vecchio compagno di scuola, e fattosi a poco a poco vittima inconsapevole dell'egoismo altrui, questo « amico prezioso » incaricato di tutte le commisisoni e sempre premuroso nel trascurare i propri interessi per gli altrui, riceve le confidenze dell'amico, il quale s'è innamorato di un'altra donna e teme le rappresaglie della moglie che ritiene fedele Ma, al solito, il marito della bella Anna s'è innamorato della signora d'un suo intimo amico, e questo intimo amico ha ripagato il traditore di ugual moneta, accendendo una fiamma... simmetrica nel cuore della onestissima Anna. Avventura, questa che succede assai frequentemente nella vita, ma molto più spesso ancora sulla scena. Senonchè il vecchio celibe viene indotto — dal marito timoroso delle minacciate ritorsioni — a mettersi sul cammino della moglie, affinchè questa, che ha appreso da una lettera anonima l'infedeltà maritale, non si imbatta in un uomo privo di scrupoli che approfitterebbe troppo presto dell'occasione, ma trovi invece l'onestà adamantina del vecchio amico di famiglia.

Questi tuttavia, accettando il giuoco, si decide a far la corte alla signora. Ma il suo silenzioso amore, frenato per tanto tempo, prorompe ed il vecchio celibe va molto oltre a quelle che erano le intenzioni del marito e a quel che gli consentiva l'innata onestà. Tanto che la signora sembra cedere per un momento, ma, quando il celibe inesperto si sente baciato dalla donna curiosa di lui, la sua fedeltà d'amico si ribella e lo induce a ritrarsi, disgustato della cattiva azione. Ad Anna, naturalmente offesa, sbolle allora l'improvvisa ubriacatura ed appare davanti agli occhi l'uomo vecchio e ridicolo, privo d'iniziativa e di volontà. E racconta l'avventura al marito.

Ma quando questi si presenta nel ritiro del vecchio celibe per imporgli una finzione di duello, all'unico scopo di accreditarsi presso la moglie, e quando Anna, alla sua volta, accorre anch'essa per indurlo invece a non battersi, allo scopo di evitare che il suo amante la creda colpevole, questi ha un momento di ribellione ed insorge contro l'egoismo di tutti associato ai suoi danni. Ma, guardandosi allo specchio, così grottesco com'è nel suo pigiama e nel suo berretto da notte, ha la nozione esatta della sua dappocaggine e constata che i suoi despoti hanno ragione a considerarlo così.

La commedia procede con troppo frequen-

ti sbalzi... di temperatura. Ora si ha l'impressione di assistere ad una vicenda che si voglia prospettare seriamente, ora sembra che si voglia imprimerle un andamento di farsa. Il pubblico non può interessarsi troppo alla parte del vecchio celibe, perchè gli altri personaggi lo tengono troppo nell'ombra e lo spettatore s'accorge soltanto alla fine che il protagonista era lui. C'è in tutti gli atti un senso di disorientamento e di sproporzione, che non è sanato dalle buone intenzioni che l'autore qua e là rivela.

Il lavoro è svolto con mezzi troppo vieti e troppo semplici, talchè l'interesse cade e non si ha l'effetto di commozione che si voleva suscitare.

Il pubblico scarso ha applaudito a tutti gli atti. Armando Falconi ha messo bene in luce il carattere del protagonista. Gli altri lo hanno secondato molto modestamente. Nessuno sapeva la parte, all'infuori del suggeritore che parlava ad alta voce.

La commedia fu replicata.

* * *

Il 14 giugno, all'Argentina furono rappresentate tre commedie nuove in un atto di Dario Niccodemi. Furono tutte applaudite: si tratta di tre piacevoli componimenti.

LE TRE GRAZIE.

E' una commediola che ha lo stile della buona antica e onesta farsa del tipo Coletti o Calenzuoli, argutamente complicata con la semplice moltiplicazione delle ragazze da marito. Non una ma tre! Dare a ciascuna una fisonomia, metterle tutte in un quadretto ed esporle insieme alle perplessità di un unico ammiratore e pretendente è un gaio compito intorno al quale l'autore si trastulla per una trentina di minuti E siccome riesce a divertire il pubblico, sarebbe una vera indiscrezione pretendere di più. La vispa commediola fu egregiamente recitata.

SCENA VUOTA.

L'argomento, come dice il titolo di gergo teatrale, è l'assenza di un attore che non entra in scena, quando dovrebbe e lo sgomento che coglie gli altri che sono in scena ad aspettarlo, e non sanno che cosa fare nè che cosa dire per riempiere quel vuoto. E' un incidente non raro sebbene il pubblico non sempre se ne accorga perchè è di solito breve e l'attore finisce coll'arrivare. Nella commedia di ieri sera non arriva mai: quindi la necessità di spiegare al pubblico il contrattempo. E' un gioco di illusione e di disillusione amenissimo, al quale il pubblico si diverte sempre.

IL POETA.

Così ne parla il *Tilgher*.

« Un giorno tutta la famiglia di un ricco industriale è convocata a consiglio dalla figlia nubile dell'industriale medesimo, che annuncia solennemente la sua volontà di sposare luomo dei suoi sogni, incarnato nella persona dell'illustre poeta Catullo Ossiano: poeta tutto slanci e ideale, tutto nostalgie del ciel oe abborrimento delle vili necessità della terra. All'udire la figlia enunciare tali propositi, il padre monta in furore, e dichiara che mai e poi mai quel pezzente capelluto di poeta metterà piede in casa sua. Poco dopo, tra lo stupore generale, preceduto da un segretario, arriva in una sbuffante automobile il poeta. Poeta, sì, ma che amministra la sua gloria come un capitale. Coltiva gli *sports*, va in automobile, sorveglia con cura i percento e i diritti di autore, insomma è l'industriale della letteratura, e per giunta è commendatore. Va via annunciando che domani manderà il suo avvocato per intendersi sulla dote. La povera Clarissa, che fino allora non aveva conosciuto il suo Catullo che attraverso i versi e le lettera, caduta dal cielo sulla nuda terra, implora che, per carità, le facciano sposare non importa chi, purchè non più quell'afafrista in veste di poeta, ma la famiglia non la pensa così: quel poeta le va assai a genio, unisce il buon senso alla poesia, i quattrini agli allori; e Clarissa lo sposerà ad ogni costo. »

DUE PRIGIONI.

Commedia in 3 atti di D MENOCCI. — Roma (Teatro Valle - Comp. Niccodemi - 16 giugno).

Silvio D'Amico sull'*Idea Nazionale*, così narra e giudica il lavoro.

Una prigione è l'impiego. L'impiego che attrae nel suo porto tranquillo le giovinezze

appena sbocciate, col miraggio della sicurezza, con l'esclusione del rischio; e le prende e le curva e le succhia e le soffoca e le stritola inesorabilmente, tarpando le ali che vorrebbero aprirsi, serrando in un cerchio chiuso, sempre più chiuso e sempre più stringente, l'infelice esiliato dalla vita a cui, temendo il pericolo, rinunciò una volta per sempre.

Uno di cotesti esiliati è il giovane Carlo Tempestini, contabile della Ditta Dianti. Lo vediamo alle prese coi grossi registri, in un vasto stanzone dove altri eroi della mezza manica, ben più maturi e più rassegnati di lui, compiono il lor grigio lavoro quotidiano tra una chiacchiera e l'altra Ciarle di servi: parlano dell'azienda a cui sono impiegati, della sua lotta a morte con quella rivale: e se ne ridono: cosa importa a loro chi vincerà? Essi saranno sempre mal pagati, si vinca o si perda, dall'uno o dall'a... padrone.

Ma Carlo Tempestini, a parte ogni considerazione sul suo cognome, è ancora giovane e bollente; si cruccia della sua situazione di subordinato, di salariato, si strugge al pensiero dei liberi orizzonti, e per di più è straziato da un sogno d'amore assurdo, folle, non corrisposto egli ama Irma Dianti, la figlia dell'industriale che è padrone dellazienda, e che l'ha destinata in sposa a un Giuliano Della Rovere (da non confondersi col Pontefice omonimo; questo Giuliano non è che tenente di vascello).

Ora avviene che l'industriale Dianti, nel fervore della sua lotta con la ditta rivale, bisognoso di quattrini, commette un grosso peccato: mette delle firme false a una cambiale. La cambiale arriva alla scadenza, senza che il Dianti abbia i denari per pagarla: il suo disonore e la sua rovina sono imminenti; e ciò, notate bene, proprio nell'istante in cui la Ditta rivale fallisce, e il trionfo della sua, con la conseguente segnata prosperità, sarebbe per essere definitivo.

Allora sentite un po' che idea viene in mente al sig. Dianti. Dopo molto arzigogolare con un amico, tal Fattori, e col fido e insofferente contabile Tempestini, progetti di fuga ecc., egli finisce col proporre al detto Tempestini questa specie di affare: — Lei, signor Tempestini, mi firma una dichiarazione d'aver messo lei quelle firme false sulla cambiale; per procurarsi del denaro che ha perduto al gioco. E poi scappa all'estero. Io ora le dò duecentocinquantamila lire, e la associo pel futuro a tutti i miei guadagni. Lei che è così soffocato in questo miserabile ambiente, se ne libera per sempre, fugge altrove, si rifà un nome e una vita, ha una piccola fortuna per tentare la sorte; tenterà e vincerà! — Queste parole producono presto il loro effetto sul povero Tempestini, che vede in una tal proposta la via buona per evadere dalla sua deplorata prigione. E accetta. E sta firmando la sua dichiarazione, quando è sorpreso dalla figliuola del Dianti, Irma, colei che egli amo.

Qui succede la vecchia scena, cara a Sardou che la riservò tante volte in tanti suoi drammi, dell'innocente che si deve dichiarare colpevole davanti alla persona che ama. Sentimento d'orrore di Irma per Carlo Tempestini, ladro. Senonchè interviene Dianti, il padre industriale, che rivela alla figliuola il trucco. E allora comincia nel cervello di Carlo una specie di andirivieni morale: sì? no? accetto? ricuso?

A un certo punto pare che ricusi. A una frase di Irma, egli s'accorge d'essersi venduto per del denaro. Allora dichiara che non vuole il denaro: vuole l'amore di Irma. Irma glielo promette nello studio del padre. E poi torna a prometterglielo nella stanza degli impiegati: sebbene il suo fidanzato Giuliano Della Rovere, tenente di vascello, sia accorso sul posto. Allora Carlo non pensa più a scappare: prigione per prigione, preferisce di passare direttamente da quella dell'impiego a quella del governo (?). Poi si vedrà.. E, su la ripetuta assicurazione di Irma, si costituisce agli agenti investigativi che hanno invaso casa Dianti.

La commedia è stata bene eseguita dalla Vergani, ch'era Irma, e dal Cimara, ch'era Carlo; meno bene dal Magheri, ch'era l'industriale Dianti. Il pubblico l'ha applaudita: quattro chiamate al prim'atto, cinque al secondo, e tre, ma con molti contrasti, al terzo.

Noi proprio non sapremmo che dire e sull'opera dell'autore e sul giudizio del pubblico. C'è in queste scene una certa abilità di costruttore, di uomo che s'è fatto la mano su Bernstein e su Niccodemi. Ma nelle singole scene: non nella composizione della commedia. I cui motivi psicologici restano inesplicati; i cui protagonisti appaiono

ambigui; il cui eloquio dà troppo spesso nel retorico e nellenfatico. Non c'è, insomma, una visione, una personalità, un principio di stile: c'è dell'attitudine a imparare il mestiere. Speriamo bene.

LA MOROSINA.

Commedia in 3 atti di ARNALDO FRACCAROLI. Torino (Politeama Chiarella - Compagnia Melato - 21 giugno). Milano (Teatro Manzoni - Comp. Niccodemi - 11 novembre).

Questa commedia ebbe a Torino un successo un po' freddo: l'autore si convinse di alcuni difetti e li corresse. Riapparsa in una seconda edizione a Milano vi ebbe un successo vivissimo che incontrò anche a Genova.

Così ne parlò Ferrigni su *La Sera*:

L'autore dal teatro comico si è innalzato al teatro di sentimento.

La commedia stessa è in sostanza la rappresentazione di questa tendenza, impersonata nella protagonista: dall'avventura che sarebbe troppo facile, all'affetto che è molto difficile. Anche lei, la Morosina, che ha in giovinezza raccolto tutta la sua anima, per una voluta rinunzia agli agi di un'esistenza troppo facile e di una ricchezza di equivoca origine, in una vita umile di lavoro e di fierezza, ascende dall'avventura al'a passione, perchè in tanta modestia di atti e in tanto orgoglio di carattere, un'avventura la sfiora — come una ventata di poesia e di gioia. La dichiarazione amorosa di un giovane artista, l'invito alla dolce follìa, il proposito di conservarsi per una dedizione più libera, una promesesa di attesa in un bacio. Intorno: l'incanto vespertino di Venezia.

Su quella promessa e su quel bacio passano gli anni: il giovane artista fa la sua strada e vive la sua molle vita di trionfatore di dame più o meno frenetiche: egli è appunto stretto nel cerchio di ben tornite braccia ospitali, quando improvvisamente bussa alla sua porta la fanciulla che tanti anni or sono ebbe e dette la promessa. Viene ad esigere che sia mantenuta; viene a sloggiare l'intrusa, e ad offrire sà. La comica situazione di quest'uomo conteso da due donne è superata da un atto diplomatico di energia. La Morosina, che è ora cantante celebre e ricca sa di potersi offrire, senza indiscrezione, la felicità dell'amore: ed è ben sicura di rendere un servizio supremo all'amato legandolo a sè.

Il suo stupore, il suo formale risentimento, il suo imbarazzo saranno vinti ancora e travolti dalla forza di questa donna: essa sempre pronta all'a rinunzia: e sarà per sempre; s'egli no piegherà ravveduto e innamorato. Ma sarà ben felice di piegarsi. *Ce que femme veut...*

E c'è appunto una vaga risonanza di quest'adagio cavalleresco in tutta la commedia, che arieggia la fiaba; deve esserci in qualche cantuccio una fata benefica che avvolge in un lieve incantesimo le persone di questa avventura, fiorita al suono delle campane in un tramonto veneziano, conclusa nel chiacchiericcio di un camerino di teatro, a Roma. Tutto accade pianamente, senza intoppi, in un'aria di ottimismo indefettibile intorno a quella donnina imperiosa che si è fitta in testa di volere il principe biondo e che... cammina, cammina, cammina, lo acciuffa.

Non c'è veramente altro di originale nella commedia, oltre il carattere della fanciulla e il profumo di leggiadria fantasiosa che accompagna il suo sogno d'amore ma sono questi due elementi che dànno il tono della commedia t che le conquistano la simpatia serena del pubblico.

La favola sarebbe monotona se non avesse la sua venatura comica: essa trova una sua singolare comicità fastosa nel commento discreto alle situazioni che si seguono. E debbono attribuire a questa felice unione di eleganza e di giocondità una virtù suggestiva capace di velare i difetti di svolgimento, le lacune psicologiche, la saltuarietà capricicosa degli affetti, la vetustà di alcune forme sceniche.

La commedia sgorga dal bel nome dogale come uno zampillo sottile ma limpido, col quale la luce giuoca i suoi cento scherzi iridati: e porta nella sua freschezza una forza poco appariscente ma sicura. Così la morosina, esile figura di donna, nasconde nella chiarità del suo sogno leggiadro una energia di carattere e di dignità che ha un fascino vago ma sicuro.

L'interpretazione fu ottima, e l'apparato scenico tanto sfarzoso ed elegante da susci-

tare l'applauso (ormai consueto) al direttore di scena. Bellissimo sfondo per la figura di Vera Vergani che dette a « La Morosina » la grazia rustichetta al primo atto, la contenuta arditezza al secondo, e una bella delicatezza di accenti e di espressioni al terzo. L'attrice fu particolarmente applaudita al secondo atto per la felicissima intonazione che trovò in una frase un po' lunga e non facile. Divisero con lei le festose approvazioni il Cimara e l'Almirante, inappuntabili; la signora Frigerio e il Brizzolari.

La Morosina ebbe molte repliche.

LA VITA HA UCCISO IL SOGNO.

Tre atti di LIONELLO FIORINI. Torino (Teatro Carignano - Comp. Comedia - 24 giugno). Milano (Teatro Olimpia - 2 settembre).

Chiediamo alla *Stampa* l'autorevole giudizio del suo critico, Luigi Michelotti.

« Lionello Fiorini è un idealista. Le creature che prendono luce, nella sua fantasia, non vivono che di sentimenti buoni e di passioni sane. Creature di un buon sapore antico. Sono tutte impregnate di bontà, anche quelle che egoisticamente sembrano operare o che subiscono le leggi egoistiche della vita. Queste, anzi, alla sofferenza propria, uniscono il tormento per i dolori che provocano; perverse colle altre, cattive con se stesse. Ne *La vita ha ucciso il sogno* vi vive in unatmosfera idillica. La realtà fa impallidire, soffoca i sogni, uccide sinanco, ma è una realtà che conserva una coloritura morbida, rosea e dolce. Nè graffi, nè morsi, nè punture, nè ferite. Il dolore è composto, la morte stessa si veste di serenità. L'onda sentimentale fresca, ingenua, abbondante, toglie ogni asprezza, attutisce gli urti, mette argentee luci lunari sulle persone e sulle cose. Situazioni artificiose, posizioni romantiche...

La situazione della nuova commedia di Lionello Fiorini è una di quelle che più tornano con insistenza sulla scena, illudendosi ogni autore di trovare nuove spighe da raccogliere nel campo mietuto. E' il dramma dell'artista povero che, conquistata la celebrità, dimentica il suo passato, senza badare se di questo passato vi è chi ancora ne vive e può esserne travolto. E' il dramma della giovinezza, che crede nell'eternità dell'amore ed alla forza indistruttibile del sentimento, e di questa sua persuasione fa il suo calvario e di questa fede la sua croce. Ne *La vita ha ucciso il sogno*, i protagonisti sono Gino Roberti, un pianista di rara sensibilità, che riesce un concertista famoso, e Laura Bolognini, un'umile modesta dattilografa, fiore di serra che il vento della passione sfoglia e schianta. Gino, povero, mentre si consuma nel miraggio della gloria che tarda a venire e che pare sfuggirgli, ama appasisonatamente, per la tenerezza di cui gli dà prova e per quella fede che mostra in lui. Laura, la figlia della sua padrona di casa, bimba che non vive che del suo amore. Se quello che forma il sogno ed è il tormento del musicista, non si realizzasse, Gino e Laura, chiusi in limiti modesti ed in una esistenza forse fatta di rinunzie, eternerebbero la loro storia d'amore, ma la vita diversamente dispone. La vita porta Gino verso la gloria ed uccide il sogno sentimentale. Una cantante di grido, Carmencita Rodriguez, offre al musicista la possibilità di rivelarsi. E' una offerta d'arte ed un grido d'amore. Gino prende la donna e conquista la celebrità. Concertista di fama mondiale, scava solchi tra sè ed il suo passato. Laura s'illude per qualche tempo di avere nel suo cuore e nella sua anima tanta forza spirituale da colmare questo vuoto e rincorre il musicista, e lo cerca, e gli si ripresenta umile e devota. Con la freschezza del suo sentimento, col richiamo, tacito, ai sacrifici da essa compiuti, con il grid o della sua passione dolorante, tenta richiamare Gino a lei, ma il solco scavato tra le due creature non si può più colmare. In esso il musicista ha già sepolto amicizie, sentimenti, abitudini, passioni, e lascia che in esso sprofondi anche colei che fu il suo primo amore

Laura, Gino e Carmencita e altre figure minori che li circondano sono, come ho detto, creature di buon sapore antico. E svegliano, purtroppo, nelle menti altri fantasmi già visti e seguiti senza riuscire a cancellarne le tracce. Movimenti e sommovimenti di passioni poi, per quanto soffusi di qualche grazia sentimentale, visti e resi romanticamente, richiamano ad altre situazioni analoghe e non le colorano singolarmente nè le rafforzano. Quella bontà che impregna tutte le creature degenera in monotonia, fa perdere efficacia ai contrasti. Tutti

sono intimamente profondamente buoni. Laura è della bontà l'immagine ideale. Amata, non pensa che a sacrificare sè stessa; sperduta, si raccogie nella cura gelosa del ricordo; allontanata definitivamente, sente che non può far altro che scomparire. E non ha parole crude di risentimento. Non tradisce che la sofferenza della sua delusione, che il rimpianto per l'amore tradito. Gino agisce egoisticamente, ma con amarezza. Se tra le due creature che si contendono il suo cuore, presceglie Carmencita, è perchè sente che a lei deve la sua gloria. Per riconoscenza, Carmencita è materna con tutti: con l'amante, comve con la rivale. Della tradizionale donna spagnuola nulla troviamo in lei, e per vederla dobbiamo pensare ad una di quelle creature morbide e pingui, che per la loro stessa conformazione fisica ammorbidiscono tutte le passioni, vellutano i isentimenti. Nelle figure secondarie i segni sono ancora più evidenti. La famiglia di Laura, la madre ed il padre, tentano mostrarsi arcigni, ma la minima preoccupazione del musicista diventa per essi motivo di dolore. Pietro Dusio, pittore amico e confidente di Gino, e Fri-Fri, la sua modella, monelluccia vivace e graziosa, le due figure comiche della commedia, per i loro atti ci precipitano nel regno della perfezione. La bontà forma anche l'atmosfera del quadro. Poche pennellate crude, amare, porta un giornalista; ma l'autore ha cura di gridarci: «Badate! è un giornalista, ma non rappresenta il giornalismo. I giornalisti veri sono di ben altro stampo e di ben altra sensibilità.» Questa uniformità e la ingenuità di movimento genera l'impressione che si prova di fronte ad un quadro di maniera, quadro noto e già annebbiato dal tempo. La vita uccide i sogni, ma noi sentiamo che li uccide con ben altra brutalità. Siamo lontani, per le sensazionni di oggi, dall'atmosfera idillica, dai movimenti arcadici. L'orizzonte è ancora rosso, e nelle figure sceniche cerchiamo segni più duri, scorsi più svelti, trapassi più coloriti. Vita e sogno, realtà e ideale sono invece nella commedia del Fiorini sul medesimo piano! Dovrebbe essere commedia di vita, e si perde invece nel romanticismo.

La vita ha ucciso il sogno ha avuto accoglienze festose. Il Carignano era affollatissimo ed applausi insistenti hanno richiamato ad ogni atto alla ribalta autore ed interpreti, replicatamente. Al secondo atto si ebbero otto o dieci chiamte: cinque o sei al primo ed al terzo. Lionello Giorini ha trovato, nel pubblico convenuto a giudicarlo, una benevola e balda simpatia. L'interpretazione della commedia datane dalla Compagnia Comoedia è stata complessivamente buona. Armando Falconi segnò gustosamente la figura del pittore, la signorina Borboni, applaudita a scena aperta, il Becci, la signorina Armani recitarono lodevolmente.»

La Commedia fu replicata. Notisi, per la cronaca, che era stata presentata al Concorso del *Corriere del Teatro*.

Rappresentata a Milano il 3 Settembre, dalla stessa Compagnia, ebbe egual sorte di successi e di repliche.

CAINO.

Tragedia in 3 atti, di Annibale Ninchi. Napoli (Teatro San Carlo - Comp. di A. Ninchi - 30 Giugno).

Questo lavoro fu applaudito debolmente. Un cronista notò che «nessuno si accorse che gli accordi di arpe angeliche, che si odono nel lavoro, fossero di Riccardo Zandonai.

La tragedia fu pubblicata dal *Secolo XX*, rappresentata quindi a Milano il 6 ottobre, con lo pseudonimo di A. Dojewsky.

Il cronista del *Corriere della Sera*, rese conto della recita con la nota seguente:

Si è tante volte dubitato, cominciando da Omero, dell'esistenza di poeti, che può esser lecito anche a noi di sollevare qualche dubbio sulla realtà, come uomo vivo e vestito di panni, dell'autore di questo *Caino*. Dojewski! Chi era, o chi è, costui? Ma non porremo, accanto alla questione omerica, una questione dojewskiana, e ci limiteremo a dare una parca notizia del dramma rappresentato sotto l'egida di quell'esotico nome, dalla Compagnia Ninchi.

Il racconto biblico del fratricidio è di pochi versetti: episodio tanto breve, quanto grandioso. Non offre appigli a belli e comodi espedienti da palcoscenico, non offre «risorse»: il meglio sarebbe di lasciarlo nella «Genesi» tal quale il sacro libro ce lo narra. Ma chi voglia, caso mai, cavarlo di là per farne argomento di nuova poesia, deve anzitutto chiedersi se le spalle gli bastino al peso. Victor Hugo se lo caricò sulle sue,

che erano spalle robuste, e nella « Légende des siècles » cantò liricamente il dramma della coscienza e del rimorso; Byron ne trasse — ed è forse la sola forma poetica che si addica, con la lirica, al grande tema — un « Mistero » in tre atti. Tema, a quel che sembra, da romantici.

E romantico — seppure di un romanticismo più modesto — è anche il colore di quest'ultimo *Caino*. Il quale ci appare tormentato dall'orgoglio, roso dal dubbio; il quale pone il suo Dio nella sua anima, mezzo stirneriano e mezzo leopardiano; nero angelo ribelle, come quel Lucifero che lo tenta, alla maniera usata da Mefistofele con Faust, e gli vende, allo stesso prezzo, la signoria del mondo, s'egli oserà uccidere Abele.

Intorno al personaggio così concepito, intorno a questo dramma interiore, letteriariamente vecchio ma tale pur sempre da poter essere ripreso, l'autore ha dovuto costruirne uno esterno: l'azione; e con quei pochi altri personaggi di cui poteva ai suoi tempi disporre, Adamo, Eva, Abele, e mettiamo anche Ada e Silah e mettiamo anche Lucifero, e la voce dell'angelo invisibile, e la voce di Dio dalle nubi e i clangori delle trombe angeliche, Caino, come protagonista da teatro, si trova a mal partito. Restava un espediente non teatrale: il lirismo, la poeticità verbale, l'effetto oratorio, la frase sonante L'autore ne ha usato con abbondanza, e qualche volta anche con effetto, ottenendo applausi che si rinnovarono ad ogni atto, prorompenti da un pubblico pieno d'interesse per l'opera e di simpatia per colui, Dojewski, o non Dojewski, che l'ha scritta. E di quegli applausi una gran parte andò all'interprete, al Ninchi, il quale ci diede un Caino lampeggiante d'orgoglio e di ribellione, e disse la poetica prosa in cui si parlava nei tre atti di ieri sera con bell'arte di dicitore.

CALVARIO D'ANIME.

di AMEDEO BRUSCHETTI. Roma (Teatro Morgana - Comp. Vitti - 30 agosto).

Il cronista del *Tempo* riferisce:

Noi speravamo, che, dopo il disastro ferroviario della Magliana, ai nostri poveri occhi mortali non dovesse più capitare di veder tanti morti quanti sono quelli che insanguinarono ieri sera le innocenti tavole del Morgana. Ma evidentemente il signor Amedeo Bruschetti, autore del « Calvario d'anime », è inesorabile. Avendo avvelenata con la varecchina o con la tintura di jodio la protagonista del suo « Calvario », volle uccidere con un colpo di rivoltella il seduttore di lei, uomo (orribile a dirsi) ammogliato.

Noi pensammo con raccapriccio: «E se, rivolgendo l'arma contro sè stesso, il signor Amedeo Bruschetti si uccidesse anche lui? ». Allora, disperati, incitammo il pubblico all'applauso. E il pubblico, colto dal nostro stesso terrore, applaudì. Così, dopo cinque minuti di ansia tormentosa in cui gli stessi filodrammatici cercarono disperatamente il signor Bruschetti che non si trovava, noi potemmo vedere, finalmente, sano e salvo, l'autore.

Certo, egli non è un gigante ed ha superato da un pezzo l'esame di proscioglimento. Ma — dice la saggezza popolare — in picciol vaso prezioso unguento e... il cuore non invecchia mai. Chi sa che, mantenendosi innocente e giovine tal quale l'abbiamo intravisto ieri sera lungo il suo triste « Calvario » il cuore del signor Bruschetti non ci racconti un giorno, fra un centinaio d'anni, non più in prosa ma in versi martelliani, la dolorosa istoria di Cecco e di Rosina! E chi sa che il paterno cuore di un capocomico mattacchione (Achille Vitti, pensiamo, fra cento anni si sarà ritirato dalle scene) non ce la rappresenti nel nostro massimo teatro di prosa per assicurarsi il sussidio dello Stato.

Allora, certo, la crisi del teatro sarà finita; il caldo anche; il rialzo dei prezzi anche. E, con tutto il resto, sarà finita, speriamo, la nostra grande, infinita, misericordiosa, asinina pazienza...

IL PASSANTE.

Dramma in 2 atti di PIER LUIGI ERIZZO. Firenze (Teatro « Pergola » - Comp. Sainati - 20 Settembre).

L'Erizzo, nome nuovo per i teatri di Firenze, è figlio di un eminente penalista di Genova avvocato egli stesso; ancor giovane, ha dato alle scene già due lavori drammatici, con successo. Questo il suo breve stato di servizio.

Del lavoro rende conto il Levi sul *Nuovo Giornale* così:

Il dramma che abbiamo ascoltato con vivo interesse ieri sera sulle scene della « Pergo-

la », è qualcosa di più e di meglio che una una buona promessa: è l'affermazione di un reale talento teatrale. L'autore cerca sollevare l'opera dal crudo realismo del repertorio del «Grand-Guignol», per avvivarlo di una più calda luce di poesia umana, di una più ricca spiritualità, nel fosco dramma contadinesco, in cui il protagonista difende con gli artigli la propria terra, pur essendo espropriato da una colpa commessa, brilla una piccola luce di amore e di bontà, per merito dell'umile uomo che passa, e che, sostato qualche momento, riparte dopo aver compiuta una meritevole azione: un piccolo gesto di amore.

Quel «passante», che dà il carattere e il significato (e non soltanto il titolo) al dramma, è, se vogliamo, nell'armonia dell'opera, un personaggio ozioso; di palese significazione simbolica, ciò che egli consiglia ai suoi ospiti di una giornata potrebbe anche partire, senza di lui da un impulso improvviso dell'animo, dalla coscienza, dal rimorso: materialmente, tangibilmente, «il passante» ha, sulla scena, la funzione di far tacere gli odii, di sopire i rancori, di far dimenticare le colpe...

Luca ha ucciso il marito di sua sorella, perchè — vero contadino, attaccato alla terra sua — non intendeva che altri, estranei alla famiglia, la facesse da padrone nella casa «sua», nei poderi, nei campi, nella terra «sua», ora la sorella vedova sta per sposare il fratello dell'ucciso marito, che già un tempo amava; e vive intanto, col piccolo bambino, che ignora la tragica fine del padre, e con la suocera cieca, che non ha saputo perdonare al figlio il delitto commesso.

Luca, condannato a vita, s'è dato alla macchia: ma ogni po' ritorna alla terra che è sua: ritorna per rivedere la moglie, che è bandita dalla casa materna, per sfamarsi anche, ma sopratutto perchè non sa staccarsi dalla sua terra: e vede come i campi non sieno ben coltivati come la terra non sia curata con l'amore di prima.

Questo attaccamento del contadino alla sua terra è stato côlto dal commediografo con acutissima penetrazione,, ed espresso in pochi tratti del carattere con ammirevole verità: nello poche parole che egli dice al 2.° atto, Luca è già vivo: plasmato con robusto pollice, come una figura uscita dalle pagine de «La Terra» di Zola.

Luca minaccia, impone la sua volontà non vuole che il futuro marito di sua sorella venga a vivere in casa sua, e la faccia da padrone, quasi che egli possa ormai, con la condanna che gli pesa sulle spalle, con la minaccia d'essere arrestato da un momento all'altro, comandare e decidere da padrone. Ma, allorchè sente una parola di pietà per la donna sua, e per la creatura che costei ha in seno, la sua collera cade, e si umilia finalmente, il feroce uomo dei campi, lieto che ai suoi sia finalmente assicurato un asilo sicuro: e va a costituirsi.

La giornata del «Passante» è stata buona: egli se ne è già andato, silenzioso, come l'Ebreo errante della parabola biblica.

Questo dramma dell'Erizzo, rapido e avvincente, pieno di colore, ricco di scene della più intenea tragicità, è stato ascoltato dal pubblico con il più vivo interesse, ed applaudito con gran calore alla fine di ognuno dei due atti: due chiamate agli interprpeti al 1.°, una calorosissima, a scena aperta, al Sainati al 2.°: e cinque alla fine, altrettanto calorose, dissero il pieno consenso del pubblico.

Alfredo Sainati fu interpretee ammirevole: egli caratterizzò la figura di «Luca», del rozzo contadino, con penetrazione profonda del tipo, col sicuro istinto che lo guida in ogni sua interpretazione: specie al 2.° atto, nel momento in cui un'ondata di commozione sincera ammollisce quel cuore di pietra, il Sainati trovò accenti di calda e sincera umanità.

La signorina Riva fu molto efficace ed espressiva nella parte della moglie, e lodevoli nelle altre parti il Banchelli, la Rossi-Bissi, e specialmente il Bissi, nella figura del «Viandante», che aveva tutta l'austera nobiltà di un Tolstoi rusticano.

SE... ALLORA SI...

Tre atti di GIULIO BUCCOLINI. Pisa (T. Sainati - 11 settembre - Firenze, (Teatro Pergola) - Comp. Sainati, 23 settembre.

Riferiamo la nota critica di Cesare Levi, apparsa sul *Nuovo Giornale*.

La contessa Alda Miraino tradisce il marito col migliore amico di famiglia, il Marchese Fausto Del Monte: il marito, che ha dei sospetti molto fondati sulla sua fedeltà, si vale di un ingegnoso strattagemma per farle

confessare la colpa: per mezzo di un amico fedele, il quale le annunzia l'improvviso suicidio dell'amante, riesce a carpirle le lettere di lui; e con esse rimane padrone della situazione. Augusto Miraino non è però di quei mariti che uccidono: non scaccia la moglie adultera, non si batte in duello col rivale; ma, sotto una maschera di bonomia, apparentemente cinica, invita in casa l'amante, e giuoca con lui come il gatto col topolino, compiacendosi nel terrorizzare moglie e amante, sino a che, per render più completa la sua vendetta, dopo aver mostrato alla moglie quanto male ella avesse riposto il suo affetto in quell'uomo pusillanime e indegno, conclude un'operazione finanziaria con l'amante, in modo da spogliarlo di una grossa somma; liquidato costui (e gli nega ogni soddisfazione d'onore), rimanda la moglie ai suoi parenti.

Il personaggio del marito, protagonista nella più larga estensione della parola — egli è quasi sempre in iscena: e il 2.º atto è tutto imperniato sulla sua abbondante loquela e sulla sua dialettica: quasi un solo monologo — è di schietta derivazione pirandelliana: questo personaggio, che fa sfoggio di cinismo, e vuol vendicarsi del torto fatto al suo onore, mentre in realtà atrocemente soffre del tradimento della moglie — ricorda quegli enigmatici e bizzarri personaggi di « Così è, se vi pare », de « Il piacere dell'onestà », di « Tutto per bene ». Mentre però nel Pirandello essi sono un'emanazione spontanea dell'originalissimo spirito d'osservazione dello scrittore, ed hanno un fondo di umanità vera, di quella cupa amarezza, che è caratteristica di tutta la sua opera, l' Augusto Miraino » del Bucciolini è di pura derivazione letteraria, ricalcato su figure sceniche, altrui, e mai un sol momento palpitante di un soffio di umanità vera: come personaggio paradossale, l'avremmo accettato se l'autore avesse saputo condire i suoi ragionamenti e le sue più o meno astute combinazioni con maggior originalità e con maggiore spirito: il personaggio oscilla invece fra il drammatico della situazione e una comicità di sapore un po' farsesco: la passione, il dolore, il terrore dei tre personaggi principali si stemperano quà in un elegante cinismo di parata, là in un costante abbruttimento, più in là ancora in una muta controscena di strazio impotente: e questi tre atteggiamenti dei tre personaggi: marito, amante e moglie, si prolungano per quasi tutta la commedia, senza che mai un movimento psicologico nuovo venga a variare il ritmo.

Considerata questa commedia come un semplice giuoco scenico, elegantemente dialogato, svolto con spigliatezza e disinvoltura tecnica, essa può anche riescire attraente; e tale infatti è apparsa al pubblico di ier sera, che non andava a guardar troppo per sottile, e che ha applaudito con gran calore autore e interpreti. Ma dalla feconda attività del Bucciolini — il quale mostra di aver sempre più affinati i suoi strumenti di lavoro, e sempre più esperto si dimostra nel taglio delle scene e nel dialogo — avrei voluto una maggiore sincerità artistica: a una commedia, pirandelliana sin nel titolo, avrei preferito una commedia tutta sua, osservata dalla vita che lo circonda, espressa nella forma che meglio risponda alle sue attitudini e ai suoi mezzi: vorrei, in una parola, che egli bevesse sempre nel suo bicchiere, per quanto piccolo possa essere... E non avendo nulla da dire di nuovo, nel Teatro è meglio esser... astemii.

L'interpretazione fu piuttosto modesta da parte del Riva e del Banchelli: la signora Riva aveva una parte quasi muta: credo che anche una « diva » del cinematografo se la sarebbe cavata a meraviglia.

« Se... allora sì... (non vi ho ancora detto che il titolo si riferisce alle ultime parole del marito tradito: alla supplica della moglie di esser perdonata, risponde: « se perdonassi, allora sì davvero sarei un marito spregevole »)... la commedia, dicevo, ha avuto molti applausi: due chiamate al 1.º atto, tre al 2.º atto, e quattro al terzo, tre delle quali con l'autore: ed è stata replicata.

MARAMALDO.

Poema drammatico in 3 atti di V. SCATTOLINI. Firenze (Teatro Alfieri) 29 settembre.

Primo atto: durante il sacco di Roma, Fabrizio Maramaldo, rude capitano di ventura, crudele, vizioso, implacabile ai nemici, primo al saccheggio, penetra nel palazzo del Principe di Villaspada, lieto di assaporar finalmente la vendetta che covava nell'animo contro chi lo discacciò, e chi respinse la madre sua: egli è il figlio bastardo del Princi-

pe, e la sua ferocia è frutto di questa sua giovinezza solitaria e triste: la più bella preda del saccheggio sarà la supposta figlia del Principe: tutti si scagliano inorriditi contro l'incestuoso fratello! Ma, sogghignando, Maramaldo li rassicura, chè egli ben sa come Gasparella sia una figlia adulterina della Principessa di Villaspada: e, sfidando l'ira impotente di Ugo Sammiatello, che ama appassionatamente Gasparella, egli si godrà la fanciulla.

Questo motivo dell'acre perversità di Maramaldo nata dal rancore e dall'odio, appena accennato al 1.º atto, si sviluppò con maggiore larghezza, con più acuta forza psicologica nel 2.º: qui, mentre a Gavinana gli Imperiali condotti da Maramaldo preparano l'agguato in cui cadrà Ferruccio e si spegnerà la libertà di Firenze, il fosco capitano di ventura, in qualche atteggiamento del suo animo, rivela qualche pallida aspirazione alla purezza e alla bontà: Gasparella, che egli tiene quale sua schiava, ha ancora compassione di lui che sente torturato dai rimorsi, per le tante colpe della sua trista vita; e una femmina, che egli fece sua, raccolta a Roma nella giornate terribili del sacco, Isotta di Rialto, lo avvince con la sua sapiente lascivia, con i suoi caldi baci, col fascino del suo corpo passato fra mille braccia: queste due donne hanno nella vita di Maramaldo una diversa influenza: e il poeta drammatico ne mise in sapiente rilievo la loro importanza simbolica: Maramaldo finisce con l'abbandonarsi ancora una volta ai baci dell'antica amante :l'orgoglio, eminentemente femminile, di esser la più forte e di vincere il rude uomo d'arme è tanto pi giustificabile in una creatura quale Isotta: e il drammaturgo l'ha qui espresso con acuta penetrazione e con sapiente accorgimento.

Maramaldo ricorda in quest'atto il « Giannetto » della « Cena » benelliana. Nessun poema drammatico, che da quindici anni a questa parte abbia affrontato il Teatro storico, ha saputo sottrarsi all'influenza del poeta di Prato: quell'ondeggiare di Maramaldo fra la ferocia e la sensualità, quel suo analizzare, con satanica compiacenza la propria perfidia, rammenta, sin nella sua espressione verbale, il fosco monologo di Giannetto.

Debole e impotente, quando l'occasione non gli offra modo di esser crudele, Maramaldo chiede di poter essere almeno una volta grande nella ferocia, di poter emulare i più foschi delitti dei Borgia, di poter passare alla posterità come l'autore di uno dei più ripugnanti misfatti che la storia ricordi: viene esaudito: Francesco Ferrucci, il puro eroe della libertà fiorentina, che gli vien condotto prigioniero e moribondo, egli ferisce a morte.

L'ultimo atto avviene a Roma, tre anni dopo la battaglia di Gavinana: Maramaldo, invecchiando, decaduto, un cencio d'uomo, oggetto di disprezzo da parte di ogni persona che porti una spada, viene, in un'osteria di Roma, ucciso da Ugo Samminiatello, che egli aveva così crudelmente offeso, profanandogli la fanciulla amata. E raccoglie il suo utlimo respiro, degna compagna di un cotale uomo, Isotta: la prostituta.

Questo poema drammatico, pieno di colore, rapido, avvincente, interessante, rivela nello Scattolini qualità teatrali non mediocri: le scene sono congegnate con abilità, il dialogo si snoda facilmente, in versi di non grande ala, ma non volgari: c'è però un abuso di monologhi, sì che spesso l'azione si rallenta nel suo corso, raffreddando anche l'interesse del dramma.

Certamente quest'opera del giovane autore toscano non si eleva, nel tono, dal melodramma popolare, a tinte forti e con violenti effetti di facile presa sul pubblico: ma la figura del protagonista, in qualche intenzione di più profonda analisi psicologica, dà bene a sperare per una futura opera dello Scattolini: denota che egli non è di quegli autori che si accontentano dei successi facili: v'è qualche intenzione di un'arte più nobile e più elevata.

L'interpretazione della Compagnia Botti-Chiostrini-Calamai non si è tolta dal solito tòno enfatico e ampolloso delle Compagnie popolari: quasi tutti gli attori sarebbero stati a posto in qualche Filodrammatica. Dalla mediocrità generale si tolse la sig.ra Paolina Pezzaglia, « Isotta », per qualche intonazione più semplice e sincera.

A Virgilio Botti, « Maramaldo », mancava lo strumento indispensabile di una recitazione calda ed efficace: la voce. Un attore afono non potrebbe, con la migliore volontà del mondo, dar colore alla sua recitazione, dar varietà di tòno. Vorremmo poi che il Botti precipitasse meno i versi e usasse con

maggiore arte delle pause. Pure al 2.º atto, attraverso alle deficenze fisiche, qualche buona intenzione si potè notare: e nel gran monologo di «Maramaldo» rivelò intelligenza ed espressione. Anche nella troppo lunga scena dell'ubriachezza del 3.º atto seppe ricavare qualche effetto.

«Maramaldo» di Scattolini ha ottenuto pieno successo: molti appalusi ad ogni fine d'atto ed anche a scena aperta: tre chiamate al 1.º atto, cinque al 2.º con l'autore, e tre al 3.º

Il lavoro fu replicato.

FIAMME.

Dramma in 4 atti, in versi, di ALDA e OTTORINO AJASSA. Napoli (Teatro T. Mercadante - Comp. D'Origlia-Palmi - 25 ottobre).

Queste «fiamme» avvampano l'anima, il cuore e la vita di Madama Gordiana. Ella sedgna l'amore puro e ardente del giovane Fernando Manieri, che la volontà paterna vorrebbe destinarle in isposo, per darsi peccaminosamente ad un uomo che ha moglie. E' presa dalle «fiamme» di questa sconvolgente passione come in una tenaglia di fuoco. Riceve l'amante di notte, furtivamente, in casa. Ma il padre e il fidanzato sospettano e sono alla vedetta. Una notte il ladro d'amore è sorpreso e ucciso da Ferrando. E Gordiana, gia perduta in questo suo amore a cui la morte nulla aggiunge e nulla toglie, sfida, nell'ora tragica, anche l'ira paterna, per deporre ai piedi dell'amante ucciso la lucerna ch'era stata il fatale richiamo d'amore per la consueta scavalcata notturna alla sua finestra. Vi è, in questi quattro atti, un caldo impeto di passionalità che riesce spesso ad avvincere gli spettatori, quando essa non straripa in troppo banali reminiscenze della *beffa* benelliana, nella più massiccia beffa berriniana. L'azione si svolge a Firenze, ai tempi del Magnifico; e la messa in iscena è curata con molta ricchezza di particolari. Il verso, se non di alata poesia, è abbastanza serio. I quattro atti furono applauditi con una chiamata agl'interpreti ad ogni finale. Bianca D'Origlia fu una Gordiana di ardente grazia amorosa e il Palmi efficace e vibrante nella parte di Ferrando. Bene il Casini e gli altri.

ATTILA.

Commedia in 3 atti di TOMASO SMITH e PILADE VECCHIETTI. Roma (Teatro Quirino - Comp. di A. Gandusio - 25 Ottobre).

Le infauste sorti di questo lavoro non permisero alla critica neppure di raccontare la trama. Sicchè togliamo dall'*Epoca* il racconto apparso in una cronaca «*prima della première*».

Attila, *flagellum Dei*... Attila, *flagellum populi*... La nuova commedia in tre atti che Tomaso Smith e Pilade Vecchietti hanno scritta per Antonio Gandusio che la rappresenterà per la prima volta lunedì sera al «Quirino», è una commedia satirica. La commedia è nata dall'osservazione di quello stato d'animo di molti pavidi borghesi di Europa, i quali, dopo le catastrofi comuniste di Russia, si svegliavano ogni mattina col terrore di trovare il mondo a soqquadro e i bolscevichi in anticamera a intimar la resa della proprietà. C'era gente che a furia d'aver paura della rivoluzione era giunta a desiderare la rivoluzione per uscire dall'ansia e dall'incertezza. E' gente come quella che si suicida per paura di morire. E quando gente di questo genere è al governo — al governo del Principato di Marmonta — accade quello che la commedia di Tomaso Smith e Pilade Vecchietti allegramente racconta.

Tomaso Smith è autore drammatico esperto e più volte applaudito. Pilade Vecchietti ha ottenuto nell'anno che finisce, con *Io e il mio Sosia*, un brillantissimo successo. E la loro nuova commedia è scritta per Gandusio. Tutto ciò vuol dire che, conoscitori di teatro, e del loro illustre interprete, al quale il pubblico chiede, più che la grazia d'un sorriso, la franca letizia d'una grossa risata, i due atuori hanno arruffato intorno alla sottile intenzione satirica una matassa di situazioni comiche e di trovate gioconde. Protagonista della commeida è Attila. Ma Attilio non è l'implacabile Unno vincitore degli imperatori d'Oriente e d'Occidente, devastatatore al segno che «l'erba non cresceva più dove il suo cavallo era passato.» Questo Attila modernissimo... è un *coiffeur pour dames;* «monsieur» Philippe, diventato capopopolo. Dopo il «Matrimonio di Figaro», Figaro fa la rivoluzione e poi non vuole più farla. In questo è la commedia satirica con-

tenuta in forme così garbate d'umorismo che non allarma i censori, non scatenerà passioni politiche in platea ed unirà nel medesimo sorriso l'on. Federzoni e l'on. Bombacci.

Gandusio, che pettina sapientemente le belle chiome bionde o brune ma arruffa maledettamente le situazioni rosse o nerre, ha messo in scena la commedia di Smith e Vecchietti con larghezza di mezzi e fasto di scenarii. Il primo e il terzo atto si svolgono in una grande sala — sala dei passi perduti e della gente che si ritrova — nel Palazzo del Governo. Il secondo atto si svolge nel Gabinetto del Presidente del Consiglio. E c'è in questo atto una scena, una piccola scena tra una *cocotte* parigina e il *coiffeur pour dames* che... che... che... Ma l'indiscrezione di *Prima delle « premières »* ha un limite e non si può dire di più. Bisogna eccitare la curiosità ma non soddisfarla. Proprio come fa la cocottina col *coiffeur pour dames,* ai danni del Presidente del Cnosiglio. Un Presidente che, interpretato da Giacomo Almirante, farà ridere più dei soliti che non sanno recitare, nella vita pubblica, con altrettanto spirito.

Altro su la commedia di Tomaso Smith e Pilade Vecchietti, così impazientemente attesa per lunedì sera, non si può dire senza violarne la sorvegliata verginità. Basta averla presentata simpaticamente come quando alla fine della commedia il capopopolo sta per esere finalmente presentato al Principe cui restituisce la corona:

— Mi raccomando a lei — concluderà Gandusio in un'ultima risata rivolgendosi ad Almirante, presidente del Consiglio — Mi raccomando a lei.... Una presentazione simpatica...

Guido Roberti nel *Giornale d'Italia* rese conto della recita con la seguente nota:

Uscendo, iersera, dalla sala stracolma del teatro *Quirino*, ove un pubblico dei più eleganti, e però dei più difficili, si era gettato con la voluttà feroce di un ragazzo spensierato sui tre atti dei nostri valenti colleghi Smith e Vecchietti, mi veniva fatto di ripensare a un aforisma di Alessandro Dumas: « Non è vero che una cattiva commedia sia prova di mancanza d'ingegno per il suo autore; ma è vero, invece il contrario.

E questo, tanto più che gli autori avevano posto la mano sopra uno spunto veramente felice: la satira politica di un momento storico, oggi non ancora oltrepassato, ma vivo e fecondo in tutti i tempi; sì che sarebbe bastata loro una mano meglio fortunata nella scelta degli episodi ed una concezione meglio limpida del loro tema, per scrivere una commedia che, senza rinnovare i fasti del *Rabagas*, che è un capolavoro, si fosse mantenuta nell'ambito di una spiritosa farsa, quale è, tutto sommato *il Re* di de Flers, de Caillavet e Arène.

Abbiamo assistito ed assistiamo tuttora tra sorpresi ed indignati, agli effetti della paura vergognosa, irragionevole di alcune classi borghesi e dirigenti di fronte ad un pericolo più o meno ipotetico di rivoluzione sociale. Di qui le continue transazioni, le rinuncie, le debolezze, le viltà, gli accomodamenti; che non ottengono altra conseguenza se non di accrescere l'ardire degli avversari e di far loro credere ad una forza che non hanno in realtà.

Ognun vede quale fonte di partiti comici, di satira aspra e tagliente potesse offrire un argomento simile; e gli autori non si sono lasciati sfuggire il destro, in molte occasioni, di rivolgere alla società presente frecciate bene dirette che colpiscono nel vivo e danno sangue.

Ma a ben poco mena codesta felice attitudine al sarcasmo e l'uso di un sale attico in piccole prese, se non sono sostenute da trama scenica ben ordita e verisimile; se non si estrinsecano in personaggi nettamente tracciati in cui la deformazione caricaturistica non cancelli il fondo umano eterno ed universale.

Lo Smith ed il Vecchietti, invece, hanno composto il loro ordito sulla base della farsa ad equivoci e trasformazioni propria al vecchio repertorio: incuneatisi senza troppa convinzione, in quell'armamentario pagliaccesco poco consentaneo ai loro mezzi di espressione — fortunatamente pi elevati — si sono sentiti a disagio, ed hanno cercato di liberarsi con ogni sforzo, rendendo palese la fatica immane ch'essi sostenevano, di arruffare artificialmente, ad ogni nuovo istante, la matassa che si andava dipanando di per sè stessa tra le loro mani.

E' accaduto così, che gli incidenti, troppo macchinalmente e arbitrariamente congegnati, hanno finito col non presentare più quel carattere di impreveduto a quanto me-

no di necessità scenica che soli tengano vivo l'interesse nel lavoro; il che ha disposto malamente il pubblico verso una commedia, che pure conteneva particolari comici e satirici non disprezzabili.

A voler riassumere, quindi, le nostre impressioni frettolose, diremo che l'errore degli autori si fu di non sapersi decidere a tempo tra la commedia di satira nettamente politica, per la quale occorreva indubbiamente una composizione sapiente e meditata; e la mera farsa di intreccio o grottesca che tanto bene è riuscita al Vecchietti in *Io e il mio sosia*. Dallo squilibrio di concezione e di esecuzione è nato questo parto ibrido che, come dicemmo in principio, non vulnera in nulla la stima nostra verso i brillanti colleghi ma varrà soltanto ad ammonirli intorno alla necessità di ben ponderare le esigenze del genere che essi si prefiggeranno di trattare.

Il Gandusio (che aveva poca parte) e gli altri, con una recitazione fin troppo indiavolata cercavano di attenuare i difetti del lavoro ed invece li accentuavano.

L'UOMO DI LEGNO E LA DONNA DI CERA

Commedia in 4 atti, di MARIO PENSUTI. Genova (Politeama Margherita - Comp. di Maria Melato - 27 Ottobre).

Riferiamo dal *Caffaro* il riassunto del lavoro nelle parole di Mario M. Martini.

« Un mago trasforma due fantocci — uomo di legno e una donna di cera esposti nella vetrina di una bottega di mode a indossar vestiti per richiamo — in un uomo e in una donna di carne, vitali e pensanti. I due si guardano, si palpano, si abbracciano, si desiderano. Un girovago a cui è toccato in sorte di far loro da padre li ammonisce che certe cose si fanno sempre con tatto ma anche con un poco di modo e di prudenza. Poi dà loro da mangiare e se li trascina dietro per il vasto mondo: Anselmo e Lisa — i due ex fantocci hanno anche un nome — sono due bestioline che non sentono che la vita animale e poichè d'essa il lato più piacevole è l'amore, lo adottano con entusiasmo.

Finchè Lisa non fa la conoscenza di un tale che le offre abiti ricchi, monili, e tutto quanto soddisfa la vanità femminile. Innanzi a questa anche l'amore cade. Lisa fugge col donatore e si fa ritrovare al terzo atto cortigiana soddisfatta in un palazzo sontuoso.

Il girovago e Anselmo le capitano innanzi a parlare di ricordi ormai svaniti, d'intimità omai obliate. Il primo amante la ascolta di cose leggere, chiusa in un egoismo inconscio ma non per questo meno feroce. Egli è dimenticato da colei che gli fu l'unico palpito ed il solo ornamento dell'esistenza. E poichè non può resistere allo strazio si butta da un balcone in istrada. Ma non muore per la neve alta che ha attutito il colpo. Su lui esanime la infedele commossa sussurra parole di pentimento e rinnova promesse che saranno obliate domani.

Il viaggio per il mondo ricomincia col viatico di un'amarezza che non trova respiro.

Finchè il girovago ed Anselmo si ritrovano presso una chiesetta montana dove il mago del primo atto ha dato loro convegno. E, mentre aspettando Lisa ricompare al braccio di un nuovo amante, col quale discorre com'è uso degli amanti, che da Adamo ed Eva ripetono sempre le stesse frasi per prepararsi a ripetere sempre le stesse cose.

Anselmo, che non ha avuto il tempo di studiare filosofia afferra una falce e si precipita sulla donna, quando il mago lo ferma e con acconce parole lo riconduce ad una più equa valutazione dello spiacevole avvenimento.

A questo punto si teorizza intorno all'amore, alla infedeltà, alla necessità di amare e al diritto di tradire. C'è l'avvocato della difesa e c'è il Pubblico Ministero. Chi sente ha l'impressione che i due imputati non capiscano nulla.

Evidentemente il mago non sa come uscirne. L'uomo ha forse ragione, ma la donna forse non ha torto: essi sono ciò che sono e non c'è modo di ridurli diversi o di rimetterli d'accordo.

Forse l'unico mezzo di rimediare a tutto sarebbe di farli ritornare fantocci com'erano prima.

Il mago chiede a Lisa: — vorresti riavere tu le splendide vesti di un tempo? Essere ancora in una vetrina splendida sotto gli sguardi di un'infinità di uomini ammiranti e di donne invidiose? vorresti tu questo anche senza l'amore? —

La donna che ama assai più la vanità che l'amore, acconsente. Ed eccola, per sortilegio, ridivenuta un fantoccio.

E' la volta dell'uomo.

— Vorresti tu cessar di patire? Non potresti amare più nè ricordare di aver amato, ma codesto tuo cuore assillato dallo strazio troverebbe alfine riposo. E l'uomo ricusa. Patire che importa se si può ancor ricordare di aver amato? »

Il critico del *Caffaro*, pur facendo molte riserve sul merito del lavoro, e tenendo debito conto della difficoltà che l'Autore ha affrontato, loda il concetto e conclude:

« Il Pensuti appartiene certo a quella esigua schiera di autori, pei quali il teatro non è soltanto una sterile vicenda ad effetto o un banale pettegolezzo d'alcova o di salotto. Questa sua opera è un nobilissimo tentativo che gli apre una strada maestosa dov'egli potrà presto camminare con passo più franco verso una meta degna di lui.

Il pubblico foltissimo accolse con molto favore ciascuno dei quattro atti, evocando ripetutamente alla ribalta autore ed attori.

Lo stesso lavoro — col quale l'autore ha fatto il primo passo sul teatro — rapresentato dalla Compagnia di Luigi Carini, al Teatro Fiorentini di Napoli il 12 dicembre, vi ebbe ottime accoglienze, e fu giudicato con lo stesso favore e le stesse riserve della critica.

Lodatissima a Genova la interpretazione di Maria Melato e a Napoli quella della Comp. Carini.

LA DISTANZA.

Commedia in 3 atti di SABATINO LOPEZ. Milano (Teatro Manzoni - Comp. diretta da Dario Niccodemi - 28 Ottobre).

Personaggi: *La Marchesa Dianora di Primasco*, Vera Vergani; *Teresa Giliardi*, G. Rissone; *Isolina*, D. Celli; *Marino Serralunga*, L. Almirante; *Il Marchese Andrea di Primasco*, M. Brizzolari; *Il Principe Michele di Meisangro*, A. Magheri; *Picaro Cappelli*, A. Carpi; *Il Professore del Basso*, E. Marini; *Il Professor Diodato*, Meneghetti; *Il Bidello del Ginnasio*, V. Bartolotti; *Un cameriere*, V. Rissone.

Riferiamo integralmente la nota critica di Renato Simoni e quella di Mario Ferrigni.

C'è in una piccola città piemontese, una castellana di grande nascita, di gentile e chiara bellezza, colta, arguta illibata, la marchesa Dianora di Primasco. La cittadina ha un ginnasio, dove alcuni vecchi professori finiscono stancamente la loro carriera ed alcuni giovani l'iniziano. E tutti i giovani frequentano il castello dei Primasco, e finiscono a innamorarsi, uno dopo l'altro, della bella signora, che sorride indulgente e tramuta la loro passione in una rispettosa amicizia amorosa, rimanendo fedele a suo marito, il marchese di Primasco, bell'uomo, dai potenti appetiti, gagliardamente scostumato, che non la rende felice.

Un anno capita, all'ombra del castello dei Primasco, Mario Serralunga, un professore novello, meno addomesticabile degli altri. Pieno di ingegno e di dottrina, e di ruvido orgoglio, poco avvezzo al viver morbido della società elegante, sgraziato ed impetuoso e schietto e sempre sulle difese, non è disposto ad accogliere bene gli inviti della marchesa. Teme, in essi, gli inganni di Alcina. La sua povertà non lo umilia, ma gli comanda la sdegnosa alterigia della solitudine. Figlio di un bidello, superati, tra privazioni acerbe, gli anni di studio, tutto quello che lo distrae dalla severità del suo lavoro gli sembra frivolo. Perciò, sebbene la marchesa che ha udito parlare di lui con curiosità ed ammirazione, venga in persona a pregarlo di frequentare la sua casa, sulle prime rifiuta. Ma poi si lascia domare, e va al castello, e ci torna, e vi si trova bene. La scorza, no, non gli si alliscia: ma lo spirito gli si placa dentro; tanto che si trova, talvolta, a dire parole di grazia accompagnandole con gesti da orso. Quella sua irsuta mansuetudine davanti alla donna bellissima, è amore bello e buono; ed egli non se ne accorge.

Quanto alla marchesa, sente quello che c'è di alto di forte e di libero nel cervello e nel carattere di quel suo amico selvatico: e anche ella, nauseata dalle dissolutezze del marito, presa dal fascino dell'intelligenza, dell'originalità del Serralunga, lo ama senza confessarselo, incolpevolmente, lieta di lui, non sgomentata dal sentimento che per lui nutre, perchè è tutto candido e generoso.

Ma gli avvenimenti precipitano. Marino, con la sua inesperienza del mondo, incapace di scegliere tra le cose che vanno dette e quelle che vanno taciute, un giorno rive-

la alla marchesa un amorazzo di suo marito con una serva di casa. La marchesa indignata, non perchè sia gelosa di un uomo che non ama più, ma per la qualità della donna con la quale il marchese la tradisce, e per la notorietà scandalosa di questa debolezza ancillare del marito, scaccia la cameriera. Il marchese, alla sua volta, scoperto che l'autore della rivelazione è il Serralunga, lo prega di levargli l'incomodo e di non farsi più vedere al castello. Allora, tra il professore e la signora, tra l'ospite scacciato e la donna che non solo lo ama, ma profondamente lo stima, avviene una scena nella quale tutti e due, quasi senza volerlo, si rivelano la loro passione. Non possono separarsi, non vogliono. Nè d'altra parte ella è donna da prestarsi ad una effimera avventura; nè egli vorrebbe che l'alta idea che ha di lei fosse contaminata. Perciò non trameranno un inganno, non s'appagheranno d'un intrigo peccaminoso. Il loro sarà il pieno, il sincero amore davanti a tutti. Si uniranno per vivere insieme amanti se non potranno essere sposi, ma pubblicamente uniti per sempre. Egli lavorerà per lei, per la bellezza della sua anima e del suo sorriso; ella l'amerà perchè egli fermi « i piè saldi sul termine cui combattendo *varrà* a raggiungere. »

Questa è l'intenzione. Ma ahimè, ciò che fu progettato non si compie. Molti piccoli fatti si accumulano per far sentire a Marino che una grande distanza di origine, di classe, di abitudini lo separa da Dianora. Egli scopre, fra l'altro, per un caso, che suo padre fu il bidello dal padre di lei, principe di Melisangro, che vanta principi e poco meno che regnanti fra i suoi antenati. Allora l'assale la paura dell'avvenire, di quello che sarà la sua vita accanto alla donna della quale sentirà, con rancore crescente, la superiorità; di quello che sarà la vita di lei quando, dopo la prima ebrezza del darsi, scorgerà ogni giorno in lui qualche cosa di inferiore e di goffo, sicchè finirà ad amarlo con un po' di umiliazione e di vergogna. Perciò Marino rifiuta la grande felicità di prendersi la bella signora, la rifiuta per amore del suo amore, per non guastarlo, per non farlo diventare una tormentosa realtà. Piange di dolore, piange d'ira, ma torna, col sapore di un bacio di lei sulle labbra, alla sua selvaggia solitudine.

Ecco la commedia, e una commedia di Lopez si ascolta sempre con piacere grande. Questo bellissimo ingegno, fino, probo, assennato, limpido, pensoso e spiritoso, acuto e benevolo, in tanto traviarsi di spiriti alla ricerca della pietra filosofale, ha sempre serbato fede all'arte sana, non tormentata da voglie smisurate, umana e verace e semplice, con, tutt'al più, qualche lusso di civetteria goldoniana. Ma, udendo i tre atti di ieri sera, m'è sembrato che il Lopez si sia fermato sulla soglia della sua vera commedia. E, badate, che la soglia è scolpita spesso da maestro, vi si raccolgono a parlare graziosamente figure e figurine piene di sapore. Ma perchè l'autore si è limitato a dare a Marino il presentimento angoscioso della distanza che divide lui da Dianora, e non ci ha invece mostrato in azione, come questa distanza si faccia a poco a poco, spietatamente sentire tra due amanti allacciati da una passione potente? Che Marino si disperi perchè ha la giusta percezione di quello che avverrà, che per paura del domani fugga la donna che ama, non è commovente; se commovente ieri sera ci è sembrato, fu perchè, nel terzo atto Lopez ci ha preso con l'impeto dell'eloquenza del Serralunga, perchè gli ha fatto raccontare, in modo impareggiabile, in una breve scena che ha suscitato i più caldi applausi, la commedia che non ha scritto.

Per due atti e mezzo l'autore ha mosso personaggi, ha dovuto persino ricorrere talvolta a coincidenze, a incontri, a riconoscimenti, tutt'altro che impossibili, ma sempre poco graditi al teatro, per condurci, con abilità, spesso anche con artificio, vicino alla vera sostanza della commedia, traendo da essa dei belli accenti impetuosi, ma non i tratti di quella vita osservata che egli sa riprodurre così bene. La cmomedia di ieri è l'antefatto del vero dramma che l'autore ha visto, del quale ha compreso la bellezza, la forza e l'umanità. Per me, il difetto maggiore del suo lavoro è questo. Altri ce ne sono: Scene di una crudezza eccessiva, svolte per la necessità di allacciare l'azione davanti a personaggi che fanno da testimoni non senza imbarazzo e non senza inverosimiglianza; ma queste pecche, derivano, secondo me, dal fatto che il Lopez si è fermato a maneggiare una materia fredda, sfiorando solo alla fine quella incandescente en-

tro la quale avrebbero dovuto torcersi e consumarsi i suoi due protagonisti.

Malgrado questo, il Lopez è riuscito a scrivere una commedia interessantissima, alla quale però gioverà accorciare qualche scena e togliere qualche battuta irritante; una commedia popolata da figure modellate con mirabile risalto, siano esse a tutto rilievo, come il Serralunga, o appena accennate, come alcune macchiette di professori del primo atto.

L'autore è esperto, ed è anche sempre artista; e se, a tratti, pare indugiare o declinare, si risolleva subito con un bel colpo d'ala vigoroso. Così avvenne ieri sera. Il primo atto piacque incondizionatamente e fruttò tre chiamate; il secondo non persuase tutti, ma fu applaudito sei volte con qualche contrasto presto superato. Ma al terzo il pubblico fu tutto concorde in una lunga acclamazione; l'autore si presentò cinque o sei volte alla ribalta.

La commedia venne recitata magnificamente al primo atto. La Vergani disse la sua parte delicatissimamente, provocando mormorii di approvazione. Il Cimara improntò con qualche eccesso di rudezza il personaggio di Marino, ma subito lo proporzionò, lo ravvivò, gli diede il tono ed il gesto giusti. Nel secondo atto l'esecuzione fu meno precisa; ci fu qualche smarrimento e qualche scolorimento in tutti gli interpreti. Al terzo atto la recitazione della Vergani e del Cimara fu eccellente, calda ed appassionata. L'Almirante in una figuretta dalla pronunzia meridionale si fece applaudire a scena aperta. Nel secondo atto la bellezza della messa in scena suscitò un lungo applauso.

* * *

Da un punto di vista diverso esamina la commedia il Ferrigni che così scrisse:

Diciamolo subito, per non ritrovarci alle strette, alle ultime righe: la nuova commedia di Sabatino Lopez ha avuto ieri sera una interpretazione così eccellente da gareggiare col lavoro nella considerazione del pubblico, e talvolta se non da superarlo, almeno da distrarre l'attenzione dai difetti della commedia per attirarla sui pregi della esecuzione. In particolar modo ha assunto gradatamente una importanza predominante nel lavoro non soltanto il personaggio rappresentato da Luigi Cimara, ma anche la sua stessa figura, ottimamente costretta in atteggiamenti inconsueti di rudezza e di vigoria. Ciascuno degli altri interpreti ha trovato da adattarsi in modo perfetto nella propria parte, come in una veste di ottimo taglio, anche se non di esattissima misura. Così garbata e dignitosa fu Vera Vergani, aspra e ispida la Rissone, abilmente screanzato e volgare il Brizzolari, freddo e corretto il Carpi, ben intonato il Magheri e benissimo espressivo l'Almirante.

Questa inversione nelle consuetudini della cronaca non è fatta soltanto per imitazione della commedia che presenta molteplici inversioni di svolgimento e di osservazione psicologica, ma anche perchè mi offre un argomento, o un espediente di analisi. Come mai — mi domandavo ascoltando — questa storia che fa così precisamente impressione di essere fuori della vita, della realtà e della verosimiglianza assume aspetti e accenti così schiettamente sinceri, efficaci e perfino persuasivi?

C'è un così abile impasto di formali bugie e di verità sostanziali, di fatti poco ragionevoli e di sentimenti tanto assennati, di espedienti frusti e di inattesi bagliori di novità che il pubblico si lascia disorientare al primo atto e segue docile e un po' imbambolato lo svolgimento della commedia al secondo, e a quasi tutto il terzo, per ritrovare a un tratto all'ultima scena il senso di una verità che aveva vagamente sentita e che l'autore ha avuto l'accortezza di fargli scoprire da sè.

L'abilità con la quale questo giuoco è condotto, è magistrale: e spiega il successo unanime dopo il primo atto, ondeggiante durante tutto il secondo, e il terzo, diventato entusiastico al finale.

Confesso di avere partecipato coscienziosamente al disorientamento del pubblico, e che anche ora ripensandoci non riesco bene a spiegarmi la stranissima impresisone che la commedia mi ha prodotta. Ma mi pare di poterla spiegare così: la commedia è falsa; però i personaggi sono veri.

L'autore ha preso, come sempre, un caso non comunissimo ma neppure tanto raro: la simpatia che sorge fra un uomo di umile condizione e una dama di nobilissimo lignaggio: la simpatia nasce dallo stesso dislivello sociale; la nobiltà spirituale del modesto insegnante di Ginnasio supera la di-

stanza che lo divide dalla nobile dama e lo agguaglia a lei che la miseria umiliante di un vincolo matrimoniale odioso sospinge leggermente verso di lui. Non è certo la marchesa Dianora di Primasco nata principessa di Melisangro che scende verso il prof. Serralunga: è bensì costui che sale. E sale benissimo dalla comprensione alla simpatia, dalla simpatia al rispetto, dal rispetto all'amicizia, e in un impeto di affettuosità calda e inebriante attacca l'ultimo scalino: l'amore. Sale anche quello. Ma nel salirlo urta in qualcosa, e quando è sulla vetta del sentimento, pronto a spiccare il volo con la donna che lo ama e lo segue, verso le eteree regioni del romanzo e del poema, la realta piccola e umile gli si para dinanzi invincibile: una distanza c'è fra loro — stabilita dalla nascita, dall'educazione, dalla razza forse; una distanza che per quanto egli faccia per varcarla, non potrà mai fare in modo che la dama per seguirlo non abbia da scendere un po': o dal suo rango di dama, o forse, e più, dal suo più nobile rango di donna onesta: di signora, egli dice.

E signora ella rimanga: nella sua infelicità ma pura: nella sua nobiltà, ma sola. Ed egli resterà il rude professore, il rigido e orgoglioso faticante dello studio, il figliuolo devoto del buon vecchio bidello che l'ha fatto studiare — di quel buon vecchio bidello che ha dovuto rilegare tanti libri ai ragazzi, per mantenerlo, e che ne ha rilegati perfino al padre di Dianora, al Principe di Melisangro. Vecchie conoscenze sono dunque: gli anni han potuto fare del buon vecchio un pensionato e di suo figlio un insegnante — ma c'è ancora, come prima, una enorme distanza fra il bidello e il principe, il professore e la dama.

Convenzionalismi? Certo. Ma al teatro e purtroppo anche nella vita, il convenzionalismo in uso e praticato con abbondanza e spavalderia, e spensieratezza è quello contrario. I Principi sposano le fanciulle purissime di poveri ma onesti genitori, e le principesse scappano con gli *chauffeurs* o coi violinisti. Che cosa succeda poi, non si sa: e quando si sa, quale miseria!...

Il Lopez di questo senno del poi ha fatto il patrimonio prezioso di un personaggio, trasformandoglielo in senno del prima. Ed in questo ha spiegato la massima abilità: che del buon senso ha fatto una passione, un sentimento, un carattere; amore, rispetto e orgoglio.

Da questo miscuglio ha tratto un personaggio vivo, strambo, ma energico, robusto, sano. Cosicchè intorno a lui una storiella un po' sminuzzolata, e faticosamente combinata, assume un'aria di sanità e di robustezza che nasconde tutte le sue storture.

E la stessa aria di verità umana assumono gli altri personaggi: quella povera Dianora condannata all'onestà a vita, a fianco del marito che le preferisce la cameriera: quella professoressa borghese sedotta, attaccata al suo seduttore nobile fino al punto di angustiarsi perchè egli piagnucola innamorato di Dianora. (A proposito: fra un Conte Cappelli e una Marchesa di Primasco la distanza è assai minore: e allora che succederà?) Insomma guai a ragionare dei fatti e degli accidenti di questa commedia: ma essa va così speditamente a urtare contro tutte le romanticherie e tutti i convenzionalismi di moda — sia pure in nome dei convenzionalismi dell'antico regime — che trova argomenti interessanti che paiono nuovi, e rivendicazioni secolari che tornano ad essere giuste, per dire la sua parola di saggezza in un mondo scombussolato.

Sì, va bene, se dinanzi alle « distanze » non si avesse mai il coraggio o la temerità di prendere lo slancio, per superarle — rompendosi magari il collo — la Società creperebbe presto: ma è anche vero che la società, assai più che la natura, *non facit saltum*. Non si saltano le distanze sociali: si percorrono: di generazione in generazione...

Non è male che oggi questa parola sia detta: e siccome ogni personaggio ha da dire una parte di questa verità, si capisce che ogni attore trovi l'accento più giusto per dirla.

E si capisce anche che il pubblico l'applaudisca. Cosa che avverrà per parecchie sere.

* * *

La commedia ebbe oltre dodici repliche a Milano.

MICHELANGELO.

Dramma storico in 3 atti di AUGUSTO JANDOLO. Lirico (Compagnia Drammatica Italiana del Cav. Uff. Amedeo Chiantoni - 15 ottobre).

Personaggi: *Michelangelo Buonarroti*, A. Chiantoni; *Sabina*, A. Pieri; *Pietro Aretino*,

I. Pirani; *Sebastiano Luciani*, R. Circolo; *Donato Bramante*, D'Alpe Cerni; *Cecco*, A. Adriani; *la voce dell'Ariosto*, T. Laganà; *L'Inviato di Leone V*, P. Circolo; *Francesco Granacci*, R. De Cenzo; *Mastro Pippo*, N. Franchi; *Il Farmacista d'Aracoeli*, G. Zappaloro; *Topolino*, G. Vivoli; *Domenico da Terranova detto Menichella*, A. Ciserchia; *La Marchesa di Pescara*, N. Bonora; 1 *voce*, A. Simeoni; 2 *voce*, L. Ciserchia; 3 *voce*, P. De Cenzo; 4 *voce*, A. Sorrentini; 5, *voce*, E. Onorato; *La voce dell'Annunciatore*, A. Carloni.

Gino Rocca sul *Popolo d'Italia* rese conto del lavoro nei termini seguenti:

E' probabile che non sia passato attraverso i polsi dell'autore — intrattenendosi più a lungo con le ombre risorte di tutti questi suoi divini personaggi — lo stesso tremito di smarrimento e di attesa che ha arrestato il cuore del suo pubblico quando Cecco, un servo, annunzia a Michelangelo un visitatore. Per esempio: il Bramante o Ludovico Ariosto.

Certo la piccola folla che ingombra il nuovo dramma storico di Augusto Jandolo è di giganti: ma di giganti in pantofole, che ci sbalordiscono e ci intimidiscono soltanto con la risonanza del proprio nome.

E' facile tender loro la mano, ascoltare la querimonia delle loro miserie, seguirli nei sottili orditi dei loro pettegolezzi da donnicciuole.

E' riuscito facile all'autore ghermirli senza esitare e presentarceli con una strizzatina d'occhi irreverente per la gioia di una certa cultura più minuta e più intima con la quale si spimacciano le coltri e si rincorrono le pulci nelle alcove dei geni.

Questo gioco è servito all'autore di teatro per ingigantire forse vieppiù la figura del suo eroe: attraverso le parole del Buonarroti passa sbertucciata una folla di artisti: intorno al suo piedestallo di gigante urta e morde inutilmente l'invidia più plebea.

Già ci disse alcun che il Cellini degli umori e degli amori di quei tempi con parole di fuoco: ma io ricordo l'impressione di pena tra i mille indifferenti sconosciuti, sentendo ricorrere il nome del Pulci. Verità? Forse: le amare verità che funestano la vita dei grandi, le più meschine, sono innumerevoli sempre, ma rimangono sempre, dalla luce stessa del genio, confinate nell'ombra del più doveroso oblio.

Qui vuol essere posta in valore, più che la grandezza dell'artista, in Michelangelo, la rude, la forte, la semplice e fiera probità dell'uomo. E l'uomo, così costruito, può balzare tanto gigante su dallo sfondo torbido e corrotto dei tempi in cui visse da diventare figura interessantissima di poema. Ma se il contrasto diventa diatriba meschina, pettegolezzo equivoco, dentro il quale diguazzano, cantano, e naufragano ranocchie come il Bramante, come l'Ariosto che pure i versi li sapeva fare assai bene, come il Bembo ed anche — diciamolo — ed anche come l'Aretino, per servire agli scopi teatrali di un autore ed alla necessaria proporzione delle parti da distribuirsi su di un palcoscenico, noi vediamo soltanto la parte irriverente e grottesca del suo sforzo.

Detto questo; e detto che il dramma storico, messo anche a contatto con la figura artisticamente gigantesca del Buonarroti non ha ragione scenica di esistere in piccole chiacchiere, in meschine invidie, in un tentativo di furto al lume delle saette; e detto che il dramma dell'artista non c'è perchè ogni problema interiore è risolto dal genio e le difficoltà esteriori, appunto perchè a contatto con il genio, diventano ridicole; e detto che il dramma dell'uomo in una vita semplice, rude, piana — e che Augusto Jandolo vuole anche sana — come quella del Buonarroti non c'è mai stato; noi segnaliamo, a giustificazione del titolo, la tragedia di Raffaello Sanzio, che attraversa lo sfondo del poema e dona al suo epilogo il solo brivido sincero e umano di commozione. Raffaello vive nelle parole di Michelangelo, muore con i rintocchi di una campana, senza apparire mai. Ma è più *vivo* di ogni altro personaggio veduto e conosciuto appunto perchè unico, ha quella ragione di esistere drammatica ed umana che il teatro pretende sempre.

Nè poteva Augusto Jandolo pretendere con gli stessi mezzi di cui si è servito il Merekowski, rinunziando per forza a tutti quegli elementi descrittivi che dànno tanta luce e tanta importanza al *Roman de Léonard da Vinci*, creare per il teatro questo suo povero e scheletrico romanzo di Michelangelo.

Buona l'interpretazione, se bene un po' monotona da parte di Amedeo Chiantoni che forse non aveva elementi bastevoli per drammatizzare il tipo, ed applausi ad ogni atto anche per la Pieri e per il Pirani.

Il lavoro fu replicato.

TUTTA LA REALTÀ.

Dramma in 3 atti di F. DE ROBERTO. Napoli (Teatro Sannazzaro - Comp. Carini - 22 novembre).

Riferiamo dal *Mattino*:

Tre atti di rapida, violenta «azione» scenica. Niente caratteri, psicologia o altro. E' strano che uno scrittore della tempra di Federico De Roberto, passando dal romanzo al teatro, abbia concepito un dramma così poco vero e così poco verista e, in pari tempo, di una così efficace esteriorità ed esteriorizzazione scenica: insomma un «dramma» tutto «falso» a «intreccio» e null'altro.

Un cassiere di banca già brillante ufficiale di cavalleria, è sospettato da tutti per la sua vita godereccia e spendereccia e così sproporzionata alle sue rendite e ai suoi guadagni. E' l'amante della moglie del suo direttore, un brav'uomo e scarso psicologo e poco acuto osservatore, che lascia la moglie e la cassa in balìa a chi vuol pigliarsi la prima e vuotar la seconda. Infatti, mentre questo sfortunatissimo marito e poco vigile direttore di banca e, nella notte, presso la madre malata, il cassiere è accanto alla moglie adultera. Dal colloquio notturno degli amanti vengono dissipati tutti i sospetti che circolano intorno al troppo elgante e troppo gaudente cassiere. Il denaro non gli viene — come si mormora in città — da donne a lui prodighe di sè stesse e del loro peculio, ma da una madre di cui è dilettissimo, anche se non dumasiano, bastardo. Nella stessa notte vengono alla banca rubate parecchie migliaia di lire. Dalla confusione e dagli interrogatori e dalle inchieste che ne seguono risulta essere il cassiere l'unico colpevole verosimile e possibile.

Quando giungono dalla questura un commissario e i suoi agenti, gli trovano a dosso una cospicua somma. Inoltre, egli stesso si confessa autore del furto. S'intende per salvare la moglie del suo direttore. Quella somma gliela aveva data la madre, la quale arriva tempestivamente per trarre dal terribile equivoco e frangente il figlio e per aprire gli occhi e schiarir la mente al direttore di banca. Il pover'uomo, dopo aver placata la sua furia sulla moglie infedele, vorrebbe mandarne il ganzo in galera. Infine, è un ladro e, se non gli ha rubato del denaro, gli ha ben carpita la moglie. Però a distorlo da un così torvo proposito di vendetta personale con molto buon senso la madre del cassiere osserva che bisogna pur trovare il ladro vero. Trovatolo — (è un fattorino della banca) — il direttore non ha più il coraggio di mandar in prigione l'amante di sua moglie. E resta solo a imprecare contro la triste sorte che lo ha unito a una così mala femmina. E' sventura — per lui — non disonore.

Le scene più dramamtiche sono quella al secondo atto fra il cassiere amante e la moglie del direttore e quelle, nel terzo atto, in cui tumultua l'esplosiva disperazione del marito ingannato. Ma tutto il dramma procede con rapido e violento semplicismo. C'è, anche, qualche momento in cui lo spettatore è, con accortezza teatrale, tenuto sospeso, e indotto a trar l'oroscopo, a indovinare se il cassiere è sì o no un galantuomo, sì o no un ladro.

«Tutta la realtà» piacque anche per la vigoria con cui impersonò la figura e sentì le sciagure del direttore bancario Luigi Carini.

Passionale e vibrante la Carini. Applausi e chiamate dopo ogni atto. E' bizzarro solo il caso che il dramma sia stato organato e concepito in tal modo, con un procedimento di così estrinseca e pratica spiccia teatralità da Federico De Roberto scrittore, nel resto della sua opera, di ben più sottile e intima, meno teatrale ma più schietta e rappresentativa umanità.

Questa sera, replica di «Tutta la realtà».

SECONDA GIOVINEZZA.

Commedia in 3 atti di V TOCCI- (1.ª rappresentazione Milano, Teatro Manzoni - Compagnia Niccodemi - 24 novembre).

Amarezza e malinconia, decadenza spirituale e morale, discesa pietosa di Mario, un uomo oltre la quarantina, che si aggrappa alla illusione di farsi amare da una liberissima ragazza, Ida, e si impelaga in debiti e in traffici loschi per provvedere al suo lusso e al suo capriccio, alla sua vanità, e quando naufraga e con un supremo pensiero di delicatezza amorosa egli rifiuterebbe il suo aiuto, anche in forma di pegno di una collana donatale, ella si schermisce, inventa la fandonia di aver adoperato la collana per sovvenire un fratello in bisogno, e invece

cauta e vile pensa a metterla al sicuro; ond'egli la scaccia.

La commedia è in queste poche parole di fatto: argomento magnifico, e visto con un'ampiezza di sguardo non comune: potrebbe essere la commedia a grandi linee di una passione o la commedia della analisi minuta del tormento. L'autore l'ha fatta in un terzo modo: indugiandosi a tratteggiare la piccola storia dei ripieghi cui Mario si lascia indurre per sopperire alle esigenze mal dissimulate della sua amica; e trascura lo studio e la rappresentazione delle anime dei due protagonisti. Quasi a manifestare l'inganno reciproco nel quale vivono, lui dell'illusione, lei dell'interesse più vile, nascondendosi a vicenda la verità, l'autore ce li nasconde, o ce li rivela così fugacemente che i suoi pensieri como i loro sentimenti non arrivano sino a noi. Manca ogni corrente di simpatia tra i personaggi e il pubblico. Si è tanto riso del vecchio precetto drammatico che suggeriva di mettere sempre in ogni commedia almeno un personaggio simpatico. Eppure il precetto se pure convenzionalmente seguito ed esagerato, conteneva una verità estetica: è necessario che la simpatia sonnecchiante nella molteplice anima del pubblico, al teatro, sia svegliata, e sia orientata nettamente verso un punto. Altrimenti si sperde, e ne soffre l'opera, alla quale va l'indifferenza anzichè il consenso. Ora nella *Seconda giovinezza* la simpatia del pubblico non ha dove posarsi: Mario è melenso, Ida è volgare e turpe, Filippo è furfante, Farelli è per di più sciocco. Nè vale il rivendicare la verità, nel senso che nella vita è così: Prima di tutto nella vita ci sono anche le persone simpatiche, e poi al teatro non siamo nella vita, ma nella finzione, nella fantasia nell'arte. E la verità artistica, al teatro, è il risultato di un rapporto necessario fra l'opera e il pubblico, e non fra l'opera e l'autore e naturalmente di un rapporto in accordo di attrazione — non di repulsione.

Questa commedia ha pregi verbali indiscutibili, delicatezza di dialogo, eleganze di frase e discrezioni di reticenze: ma certi pregi non bastano a darle vigoria di movimento e chiarezza di espressioni.

Fu applaudita cordialmente in quello che si suol chiamare «un successo di stima» con più indulgenza che convinzione. Merita peraltro di essere segnalata come una nobilissima opera letteraria.

L'interpretazione fu ottima: specialmente per la creazione di una macchietta dal vero fatta da Almirante.

RAMBALDO DI VAQUEIRAS.

Poema drammatico cavalleresco in 4 atti di NINO BERRINI. Milano (Teatro Manzoni Comp. Betrone - 9 dicembre).

Persone: *Rambaldo di Vaqueiras*, Annibale Betrone; *Alberto Malaspina*, Renzo Ricci; *Guglielmo, il vecchio marchese di Monferrato*, Giulio Paoli; *Bonifacio*, Guido De Monticelli; *Corrado*, Angelo Bassanelli; *Guglielmotto*, Renato Cialente; *Peire Vidal*, Virgilio Frigerio; *Rosignolo*, Enrico Viarisio; *Il Siniscalco*, Fernando De Crucciati; *Bernardone*, Vasco Brambilla; *Il Portinaio*, Giuseppe Conforti; *Masino paggio*, Maria Paoli; *Un primo giullare*, Attilio Fernandez; *Un secondo giullare*, Mario Cerea; *Un terzo giullare*, Pier Paolo Porta; *Uno scudiere del Malaspina*, Clemente Parrucchetti; *Beatrice*, Giannina Chiantoni; *Agnese*, Lina Paoli; *Alasia*, Egle Arista; *Una fante*, Lena Manarini.

(Costumi di Caramba - Scene di Stroppa).

Riferiamo dal *Corriere della Sera* la nota di Simoni.

Noi abbiamo veduto ieri sera come Rambaldo di Vaqueiras, trovadore e cavaliere, molto amando Beatrice del Monferrato, mirabilmente abbia rifatto chiara l'anima di lei che la lussuria intorbidiva; sicchè ella fu sua solo spiritualmente, sebbene da prima avesse tutt'altra intenzione.

Veramente Rambaldo di Vaqueiras, che fu il più insigne tra i poeti occitanici venuti alle corti dei signori italiani nello scorcio del XII secolo, non ebbe tanta paura dell'amore pagano come dice il Berrini; anzi, lasciata la nativa Provenza, s'innamorò di una donna di Genova e tentò in versi, e invano, di convertirla, non già a preferire la santa Quaresima, ma a godere il giocondo carnevale della vita; e la stessa Beatrice del Monferrato gli piacque a pieno. Aveva trovato modo spiare, per ignorato pertugio, nella camera di lei, tanto che la cantò sotto il *segnale* di *bels cavaliers*, per averla veduta un giorno in gonnellina, giocare guerrescamente con la spada del fratello. Ora, guardar dal buco della serratura o dalle crepe delle

porte le donne quando si spogliano non è certo esercizio spirituale. Nè questo solo fece Rambaldo, tanto è vero che il marchese Bonifacio, padre di Beatrice, lo trovò addormentato accanto alla figliola, e gli tolse il mantello e lo coprì del suo proprio, perchè, al risvegliarsi, si vergognasse. Ma il Berrini ci ha dato, volendolo o no, un dramma storico compatibilmente con le necessità della sintesi scenica, preciso nei personaggi di contorno e nella ricostruzione del tempo; invece nel suo protagonista ha rappresentato l'ideale cavalleresco; e l'ideale, si sa, è fuori della vita, è un concetto astratto, assoluto, poetico e simbolico. Questo ideale è il compendio dele teorie della cavalleria, non la cavalleria. La sottile casistica delle corti d'amore ci dimostra che, per amor puro, trovadori e cavalieri intendevano amor bello e amor cortese; e se il cavaliere doveva amare con discrezione (*qui non celat amare non potest*) con timidità (*amorosus semper est timorosus*) e impiegare armi leali per vincere la dolce nemica, si trovano, tuttavia, nei codici d'amore articoli che illuminano i costumi del tempo; come questo: il matrimonio non è una scusa legittima contro l'amore.

E' vero che la cavalleria fu, nei suoi riti, nelle sue finalità, e per il fatto stesso del suo più bel fiorire al tempo delle guerre, in Occidente e in Oriente, contro gli infedeli, ricinta di una certa gravità mistica, e richiedeva una spirituale iniziazione; ma la contemporanea poesia trovadorica ci mostra che, in tema d'amore, gli elementi sacri non escludevano quelli profani, anzi, si mescolavano con una ingenua disinvoltura forse non più raggiunta; e che per ottenere il sorriso e la benignità di una donna, e ancora qualche cosa di più, il cielo veniva disturbato con gentile irriverenza. Tutto questo per dire che il Rambaldo del Berrini ,che vive in elevazione fino a non voler da Beatrice che una passione tutta metafisica, rappresenta, più che altro, la moda estetica, letteraria e cortigiana di un tempo. Poco male se l'opera teatrale non ne avesse nocumento; se per questa alterazione e stilizzazione Rambaldo non divenisse, nel poema che porta il suo nome, un personaggio meno vivo, posto in mezzo a un gruppo di figure pensate con intuizione della realtà storica e disegnate con tratti energici.

* * *

La famiglia aleramica dei marchesi del Monferrato trova nel Berrini un celebratore pittoresco. Egli ci porta nel castello di Moncalvo in un momento fortunoso. Dei figli del ferreo Guglielmo il vecchio, due erano già caduti in Oriente dove inseguivano un sogno di gloria e di potenza; Guglielmo Lunga Spada, spentosi a Gerusalemme, lasciandovi re il suo piccolo Balduino, e Raniero, re di Tessalonica, caduto in una rivolta di palazzo. Guglielmo il vecchio, non piegato dalla sventura, sempre fissi gli occhi all'Oriente dove il destino pareva spingere a trionfare, a sanguinare e a naufragare la sua schiatta dura, si prepara a partir per la Terra Santa a proteggervi la vita del suo regal nipotino. Ma prima vuole addobbare cavaliere Rambaldo di Vaqueiras, che, non solo ha celebrato con la sua poesia i Monferrato, ma, accanto al figlio terzogenito di Guglielmo, al marchese Bonifacio, belle imprese di guerriglia e di guerra ha compiuto, gran colpi di spada ha tratto e ricevuto, in Liguria, in Sicilia. Anche vuole, il canuto sire, imparentarsi con il marchese Alberto Malaspina, buon trovadore di rime gioconde e cacciatore festoso di femmine, per averlo alleato contro Alessandria, piantata dai Milanesi tra il Monferrato e Pavia a minacciare lui e i suoi, fedeli alla parte imperiale. Due figlie ha suo figlio Bonifacio: Beatrice ed Agnese. Tra di esse sceglierà il Malaspina.

Ora Beatrice è amata segretamente da Rambaldo fin dal giorno in cui giunse in Monferrato, povero e in male arnese, col liuto e la giga, ridotto da trovadore a giullare, e vi fu accolto come un amico. Ecco posti gli elementi drammatici; il poeta e il suo amore taciturno, nel giorno in cui tra grande concorso di poeti provenzali e di giullari, egli, dopo la veglia d'armi nella cappella del castello, vien consacrato cavaliere e cinto degli speroni d'oro e della spada; Betrice gaia e altera fanciulla che indovina il segreto dei trovadore e se ne compiace; Alberto Malaspina, franco rimatore e animoso amante, che piace subito alla fanciulla amata da Rambaldo, e la toglie per sposa. Ecco come alle prove di valore che ogni cavaliere deve dare per mostrarsi degno del cingolo, un'altra più alta prova si aggiunga per Rambaldo. Egli ha da soffocare la sua passione immacolata da portarla in sè come una ferita. In que-

st'atto passano figure di rappresentanti della *gaia scienza*, e tra essi si fan largo tempestosi fantasmi di guerra. Ingegnosamente l'autore pone, nei discorsi di Rambaldo, con un procedimento già usato per l'Angiolieri del *Beffardo*, tratti delle sue sirventesi e delle sue epistole, imitando accortamente, con i suoi frequenti endecasillabi in *ar* i decasillabi in *ar* del Vaqueiras, secondo l'esempio dato dal Carducci nel suo studio sulla *Poesia e l'Italia nella Quarta Crociata*. Ma l'atto è lungo, e in esso v'è più pittura che azione, più cornice che quadro

L'amore di Rambaldo dopo le prime scene è dunque già dolore; anzi è nell'immobilità del dolore. Vedremo che da questa immobilità non uscirà mai. Intorno ad esso le vicende turbinano. Un altro figlio di Guglielmo il vecchio, che ha raggiunto il padre in Oriente, è morto; morto è il piccolo Balduino. Ma l'Oriente non è ancora sazio di questo rosso e superbo sangue italiano. Bonifacio è stato eletto condottiere della quarta Crociata, la crociata del cieco doge Enrico Dandolo. Mentre egli si prepara alla partenza gli torna in casa, fuggita dal castello maritale, Beatrice, ardente d'ira contro il femminiero Malaspina. E' offesa dal volgare malcostume di costui. Ma non bisogna credere che si tratti solo di dignità ferita; c'è di mezzo una rabbiosa gelosia. Tanto è vero che quando Alberto la raggiunge per riprenderla, ella, pur rifiutando di seguirlo, è tutta accesa di ansioso desiderio dalla sua presenza, dai ricordi di voluttuosi che egli evoca. In quello smarrimento, dopo una scena col marito che l'ha lasciata tutta spasimante di irritato amore, ella si trova accanto a Rambaldo, che piacque alla sua fanciullezza acerba; che piace di più, sopratutto in quell'ora, alla sua esperta gioventù: e quasi gli si offre: ma egli le rimprovera le fosche fiamme d'impurità che la bruciano, e le parla di sogni, negando di averla mai amata; sicchè Beatrice, prima lo punge con motti di scherno, poi gli comanda di allontanarsi da lei e di partire col marchese Bonifacio per la Crociata. Ma nella notte che precede la partenza avviene un miracolo. La bella marchesana e Rambaldo s'incontrano. Canta un giullare la più recente dolorosa canzone del trovadore: nelle tenebre è già la fredda innocenza dell'alba: e Rambaldo parla per la prima volta del suo amore; dice quale fu che cosa è questo amore tutto sacrificio e rinuncia, ancora genuflesso davanti alla candida vergine dagli occhi sereni che Beatrice fu. Un languore soave prende la vaghissima donna: ma non ancora ella è libera dalla tentazione. La musica delle parole la commuove teneramente, ma gli occhi mirano la bocca rossa del trovadore ed ella vuole offrire all'amadore fedele il dono prezioso della sua bellezza. Non è questo che Rambaldo chiede. Mentre s'accinge a partire per la santa gesta, vuole ben più alta offerta; vuole da lei l'anima, fatta leggera e fresca e quasi novella, l'anima sgombra da ogni terreno desiderio. La conversione è ottenuta. Beatrice è degna di Rambaldo e vorrebbe, prima che ei partisse, recidersi la grande chioma bionda e darla a lui, pegno di mistiche nozze.

Nell'ultimo atto il ciclo dei Monferrato è compiuto. Anche Bonifacio, dopo aver conquistato Bisanzio e quasi raggiunto l'impero, è ucciso dai bulgari sul Rodope. Il vecchio Guglielmo torna al suo castello, in abito penitente, quasi impazzito, maledicendo alla sete di gloria alla quale sacrificò quattro figli. E anche Rambaldo ritorna con una mortale ferita nel fianco, e muore tra le braccia di Beatrice che è la sua donna secondo lo spirito.

* * *

La parte migliore di questo poema drammatico cavalleresco è la guerra, non l'amore. Nella rappresentazione di quei rudi signori italiani di grande anima, l'autore ebbe probabilmente presenti il *Conte Rosso* e la *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio. Non si tratta d'imitazione, ma di ammirazione onorevole di nobili modelli. E anche, egli ricordò e seguì, nella sintesi dei fatti e del sentimento del colore, un altro grande maestro: il Carducci nei suoi studi sugli Aleramici e sulla Cavalleria. Ma l'autore drammatico si diparte con passo proprio da quei modelli, e con larga conoscenza della materia che tratta, la sceglie, la dispone, e circonda il freddo e declamatorio amore di Rambaldo di un cerchio di ferro.

Ma questo ferro non si lega col più molle metallo della passione di Rambaldo. Si sente che mentre i personaggi secondari sono mossi e spinti da una invincibile necessità storica, nessuna invincibile necessità drammatica costringe Rambaldo alla sua prolun-

gata rinuncia. Se egli rompesse quella sua volontà di elevazione, se precipitasse nel peccato d'amore, non grande crollo sarebbe. Non c'è lotta in lui nè fuori di lui; non è nè un mistico nè un profeta, nè ha il terrore di contaminare la donna dei suoi signori; ha solo dei sogni di gracile amore stellare, in nome dei quali si dispera troppo. Nel terzo atto egli trova, è vero, dei bellissimi accenti; ma è un cantore che spiega le sue più armoniose note. Fuori di quell'atto, che ieri sera ebbe un calorosissimo successo, la sua parte nel dramma si riduce ad un continuo lamento d'amore, mormorato in mezzo ad uomini che hanno altro da fare e ci piacciono appunto perchè hanno altro da fare, e sono bruschi, attivi, vogliosi di qualche cosa, mentre l'altro è sospiroso ed inerte. Valeva certo la pena che il Berrini facesse quello che ha fatto, cioè dipingesse con tanta evidenza il suo antico Piemonte: è dubbio invece se valesse la pena che egli risuscitasse una figura bellissima di cavaliere e di trovadore, per non presentarcelo nè come cavaliere nè come trovadore

Eppure, malgrado questo errore fondamentale, c'è nel *Rambaldo* un Berrini migliore che nelle sue opere precedenti. Ancora egli s'indugia, specialmente nell'inutile ultimo atto, alla ricerca di certi effetti tradizionali: ancora egli ha bisogno della musica per rendere più intenso il « pathos » delle sue scene d'amore; ancora, a scrivere il suo poema egli appare tratto più da una recisa robusta volontà che da una ispirazione potente che gli abbia fatto balenare davanti agli occhi il suo personaggio: ma c'è nell'opera sua più misura, più nobiltà di fatica, una bella probità piemontese: egli ha più sciolta la mano, più ricca la visione, più commosso il sentimento umano, più schietto il linguaggio.

Il successo fu buonissimo nei primi due atti: quattro chiamate per ciascuno di essi e un applauso a mezzo il secondo. Ma il terzo suscitò le maggiori e più clamorose manifestazioni di plauso. Gli attori e l'autore si presentarono sei volte. Dopo il quarto tre chiamate. Bellissime le scene dello Stroppa. Degli interpreti piacquero assai il Betrone per vigorìa di accenti e per la calda passione che diede al personaggio; la Chiantoni per intelligenza e finezza di recitazione e varietà di espressione. Il Ricci ha qualità eccellenti e grossi difetti: talora soverchiano le une, talora gli altri. E', in ogni modo, un giovine che promette di fare. Con la solita cura e dignità recitò il Paoli. Ricordo ancora il Frigerio, il De Monticelli, il Cialente e la Paoli.

Il lavoro ebbe numerose repliche.

I CANESTRI AZZURRI.

Tre atti di GINO ROCCA. Milano (Teatro Diana - Comp. Menichelli, Migliari e Soci - 13 Dicembre).

Interpreti principali: *Maschia*, D. M. Menichelli; *Loredana*, L. Pescatori; *Sirena*, A. C. Almirante; *Gastone*, A. Baghetti; *Conte Attilio Regolo*, N. Pescatori; *Dottor Vernaccia*, V. Servolini; *Carolina*, Arturo Falconi.

Chiediamo a Marco Ramperti il cenno critico che pubblicò sul *Secolo*:

« Si diceva che le donne mascule — il terzo sesso, per intenderci — avessero suggerito a Gino Rocca tre atti ironici. Ascoltiamo invece una commedia tutta di scherno. L'ironia — offesa vaporosa, molestia ineffabile, buffo di fumo negli occhi — non c'è. E neppure la burla, ch'è come un lancio di coriandoli leggeri. Qui i coriandoli non sono neppure di gesso; la caricatura è violenta: l'autore tira sassate. E davvero il suo gusto, la sua linea di scrittore scrupoloso e signorile non si ritrovano nel gesto sbarazzino.

Anche in arte, la sassaiola à un'attenuante sola: quella di dar nel segno. Guai a Balilla se avesse fallito il colpo! Ora si domanda a Gino Rocca quale bersaglio egli si sia proposto di colpire. Maschia, Sirena, Valeria, chi sono? Femministe? Salutiste? Amazzoni di fantasia? Parrebbero soffragette, a sentirle parlare di femmine sottomesse e di uomini tiranni; ma le suffragette non ànno il Vangelo pudibondo e gli accenti lisistratici delle donnette della commedia. Parrebbero salutiste, a vederle marciare alla militare, intonar cantiche e ostentare i canestri azzurri dei goffi cappellini di propaganda, ma la *Salvation Army* vuole la redenzione dell'umanità e non la perdizione degli uomini, e neppure à i maschi in uggio, tant'è vero che il suo generale è un uomo, con tanto di barba e di voce — baritonale — in capitolo. Dunque si tratta di invenzioni, di ombre. Ma non si tira sassi ai fantasmi.

Tutto quanto accade nei *Canestri azzurri* è veramente un po' strano. In un ristorante cittadino, Gastone à allungato uno schiaffo alla sua amante Loredana. Nervoso lui, nervosa lei; uno schiaffo, in questi casi, scoppia facile come la scintilla da uno scontro di zolfini. Tuttavia Gastone, rincasando, se ne lagna con l'amico Attilio Regolo come di cosa gravissima; egli si sente disonorato e quasi brucierebbe la «trista mano» come Aligi, in espiazione. Anche Loredana è indignata; benchè la sua fralezza femminile, in fondo, sia scossa e commossa da quella carezza un po' rude. Ma si presenta Maschia, occhialuta e bitorzoluta, nel costume dei «Canestri azzurri», dichiarandosi tenente colonnello del reggimento in gonne. Essa à assistito in trattoria alla battitura, e quale comandante d'un sodalizio antimaschile, avendo seguito i due amanti che rincasavano, ora conforta l'una e insulta, minacciando, l'altro. Non si scherza, con Maschia, - neppure cogli altri Canestri azzurri: la sua luogotenente, Sirena, potrebbe rompere «una faccia d'uómo con un nocchino»; e così quella di Gastone; faccia d'uomo «il quale non saprebbe guadagnare cinque lire che rubandole». A questo punto il giovine perduta la pazienza, schiaffeggia anche la colonnella — ecco, in verità, un debole uomo, il quale non sa liberarsi dalle femmine che percuotendole — e Maschia parte, promettendogli la visita delle sue padrine.

S'intende che il duello non avverrà: e perchè Gastone non si batte con donne — egli le batte solamente — e perchè Maschia è afflitta da una di quelle indisposizioni che tornano «come fa la luna» anche alle femministe più ribelli. Siamo nel sodalizio dei «Canestri azzurri», dove si canta che «ogni uomo è un mascalzone», tra donnuccie infagottate che vanno e vengono con fogli di propaganda, sporcandosi apposta le unghie e le scarpe per meglio offendere la grazia, e quindi il desiderio maschile, e obbedendo ai cenni di Sirena, l'atroce virago, che le passa in rassegna annusandole, sei mai abbian goccie di buon odore addosso, e caricandole d'occhialetti e di bitorzoli finti; nè proprio si capisce come il dottore di Maschia, tra esseri siffatti, scambi ad un certo punto la casa per una casa d'altra specie, indignando la colonnella, che invita Sirena a dargli un nocchino. Anche un servo del sodalizio, cui per dileggio s'imposero la barba e il nome di Carolina, è ripreso aspramente e rimandato in cucina, non prima d'aver inteso che gli uomini, un giorno, nonchè scopare e stirare, dovranno allattare i neonati. Ma ecco Loredana; e subito dopo Gastone E' sorto il solito litigio. Ma il giovine, stavolta, non à alzato la mano; à fatto di peggio: à alzato il tacco, è sparito. Allora, furente, Loredana à venduto i mobili di casa e à riparato presso Maschia. Dove Gastone, pieno, l'à raggiunta, portandosi seco le valigie...

Un uomo, seduttore e schiaffeggiatore per giunta, nel covo delle amazzoni! L'effetto s'indovina. Le salutiste— alcune delle quali, come Maschia, mascheravano di porri artificiali un volto vezzoso, salvo nascondere delle calze di seta sotto quelle d'ordinanza — si disfanno di colpo, illanguidite alla presenza del maschio, cui capita di trovarsene due sulle ginocchia; mentre Loredana, subito riconvertita dalla gelosia, vorrebbe trascinarselo via, e Maschia, cui finalmente sono rivelate la potenza della grazia e l'inanità dei bitorzoli posticci, piange lacrime di crucciosa nostalgia, e persino l'irta Sirena fa gli occhi dolci a Carolina, che si è strappato la barba e il grembiule di servizio in uno scatto di virile ribellione...

Rozza e inadatta, dunque, l'invenzione di questa commedia; e tacerlo, o stupirsi che il pubblico — per quanto ben disposto verso l'autore, e ben avviato dalla calda recitazione della compagnia Migliari-Menichelli — l'abbia alla fine male accolta, sarebbe spregio, anzichè omaggio all'autore stesso, al quale si negherebbero, in tal modo, il dovere e la possibilità di meglio fare, tale è la distanza spirituale dall'*Uragano* e dalle *Lune* a questi *Canestri azzurri*, dove l'intenzionale ironia è rimasta tutta in un rovescio di vocaboli Una donna si chiama Maschia; un domestico, Carolina; un amico di casa, à il nome eroico d'Attilio Regolo; un'acerba megera, quello leggiadro di Sirena. Ora non è ironico, ma incongruo, che una donna, disprezzando i maschi, chiami sè Maschia; e onorando le femmine, chiami Carolina un servo. E non è ironico, ma assurdo, che alcuna donna femminista o salutista di questo mondo s'imbratti le mani d'inchiostro e il volto di verruche per far dispetto all'altro sesso. Salutiste, o femministe che si cambino le calze in portineria, che dian noc

chini e sfidino gli uomini a duello, salvo portarsi a letto il ritratto di Raicevich e svenir d'invidia per uno schiaffo d'amante, non esistono più neppure nei « soggetti » d'operetta; e Gino Rocca à il torto — non irrimediabile, dopo tutto, nè grave — d'averlo bizzarramente dimenticato. »

CALANDRELLA.

Leggenda drammatica in 4 atti di GINO CHIERINI. Firenze (Teatro Verdi - 17 dicembre).

Numerosi spettatori han decretato un vivo successo alla nuova opera drammatica *Calandrella*, di un giovane poeta, che aveva già altrove dato notevoli saggi della sua fresca ispirazione lirica e del suo vivo ingegno.

Gino Chierini è stato tre anni prigioniero in Austria, dopo aver da ufficiale compiuto valorosamente il suo dovere al fronte: e i disagi e i patimenti dei campi di concentramento hanno minato la sua salute: ieri egli non ha potuto assistere alla recita del suo lavoro.

Questa sua prima opera di teatro rivela piuttosto qualità liriche, che doti drammatiche: pure essa riescì ad interessare e ad avvincere l'attenzione del pubblico, per il rapido snodarsi degli incidenti e per il logico progredire dell'azione verso la catastrofe.

Il giovane poeta ha soprattutto una visione pittorica del Teatro: e l'ambiente cinquecentesco che egli ha rappresentato in questa sua *Calandrella* è ben reso nel suo alternarsi di sensualità erotica e di crudeltà: il personaggio del *Gorgiòlo* rammenta il *Giannetto* della *Cena delle Beffe*, come del resto tutta questa « leggenda drammatica » richiama alla mente il capolavoro benelliano. Ma certamente non potrebbe chiedersi in un primo tentativo scenico la matura esperienza di un drammaturgo provetto: e già in questa sua *Calandrella* il Chierini mette in luce qualche felice attitudine al genere teatrale.

Questa sua opera fu allestita in una cornice di raro buon gusto, per la bellezza degli scenari e la ricchezza dei costumi, gli uni e gl' altri in perfetto stile del tempo e fedelmente storici. Gli amici artisti, che si improvvisarono impresari di tale spettacolo, fecero le cose da gran signori: ed anche come interpreti, se non consumata esperienza nella difficile arte del recitare, dimostrarono buona volontà; e raggiunsero talora buoni effetti drammatici.

Tutti gli improvvisati attori furono applauditissimi, e richiamati al proscenio più e più volte ad ogni scender di telone.

Lo spettacolo era a beneficio dell'« Istituto Nazionale dei Sordomuti ».

PARISINA.

Tragedia in 3 atti di GABRIELE D'ANNUNZIO. Roma (Teatro Argentina - 19 Dicembre - Comp. Talli-Borelli-Ruggeri).

Parisina, Alda Borelli; *Ugo*, Ruggero Ruggeri; *Niccolò d'Este*, Romano Calò.

Silvio d'Amico, sulla *Idea Nazionale*, scrisse della rappresentazione quanto segue:

Due amanti che scontan l'amore con la morte: ce n'è d'avanzo per commuovere le turbe, e tentare i poeti a idealizzare la loro storia: anche se questa storia sia, in sè, più atroce che nobile. Come par che fosse la storia d'Ugo, Parisina e Niccolò, almeno quale la raccontan le cronache del tempo, o la riferisce monsignor Matteo Bandello dalle labbra di Bianca d'Este nipote di Niccolò: storia di una tresca di cui fu fatta orrendo giustizia; della passione lasciva d'una matrigna giovane, trascurata dal marito donnaiolo e madre di due bimbe, per un figliastro giovinetto, sfacciatamente e facilmente sedotto. Scoperti in seguito a uno spionaggio volgare e condannati, Ugo in carcere si pentì, e morì con religiosa compunzione; Parisina invece rifiutò ogni conforto pio, e finì con sulla bocca il grido della sua passione disperata.

E' questo grido che l'ha redenta presso i poeti. Byron v'ha scritto sopra uno de' suoi poemi più popolari. Leopardi v'ha alluso ne *L'appressamento della morte*. Antonio Somma n'ha composto, nel 1835, una tragedia alla Silvio Pellico, in cui tra il compianto per gli sventuratissimi non mancano le parole di fede nell'Italia: amore e patria: che fremiti fra il pubblico romantico! Un'altra tragedia, che però non conosciamo, dev'essere stata scritta sull'argomento da una Cesare Dall'Olmo, nostro contemporaneo: ne parlarono i giornali anni fa. Figuriamoci i librettisti in cerca di soggetti per melodrammi! Primo, Felice Romani, che incominciò: « *E' desto il Duca? E' desto. — Dorme lung'ora*

i forse? — Torbido all'alba sorse — Come corcossi jer. — Ma sì per tempo, o Ernesto, — Tu di Ferrara uscito! — Forse del Duca invito — Ti chiama a Belveder?»; e fece musicar questa *Parisina* nientemeno che da Gaetano Donizetti; ma con mediocre successo. Poi Carlo D'Ormeville; per un maestro Giovan Battista Bergamini. Ultimo, e massimo, Gabriele d'Annunzio per Pietro Mascagni: il quale Mascagni adesso lo ringrazia in carta bollata, ventiquattr'ore prima di andare in scena.

* * *

Ma quello di d'Annunzio non è un melodramma. Saremmo per dire che non è neanche un dramma: almeno, se con questa parola s'intenda la rappresentazione d'un conflitto spirituale. Nella sua opera, Ugo e Parisina vanno dritti all'incesto come per istinto, o se vi piace meglio trascinati da una forza fatale, contro cui nulla veramente contrasta nell'animo loro. Perchè nel cuore di lei non par che possa molto il terrore religioso: il quale sembra piuttosto un orribile afrodisiaco alla sua colpa. E ancora meno può, nell'animo di Ugo, quell'odio che sua madre Stella dell'Assassino, il personaggio nuovo introdotto da d'Annunzio nell'opera, tenta invano di imporgli: cotesta sciagurata madre non serve che a far risaltare il perduto abbandono del giovane, profondato nella sua passione, sordo a qualunque grido non venga da Parisina.

Della storia d'Ugo e Parisina il poeta nostro ha dunque tramato non un dramma, ma un vasto arazzo. Il grandissimo signore Gabriele d'Annunzio ha compiuto un'altra scorreria ne' suoi propri giardini, cogliendo ancora fiori dalle lussuose piante seminate, cresciute, e già golosamente sfruttate da lui. I fiori che quelle piante dànno ancora: d'una pallida magnificenza Parisina è stata cantata dal poeta di Francesca, di Fedra e di Mila; Ugo è stato cantato dal poeta di Paolo e d'Aligi; in Niccolò s'è compiaciuto il poeta di Gianciotto e di Lazzaro. Ma non con quella sontuosità, con quella pesantezza d'oro e di gemme che ha reso caratteristiche le opere di un certo periodo dannunziano; il periodo in cui parve che il nostro grande Artefice si ripiegasse su sè stesso, rispecchiandosi in sè. Composta pel rivestimento musicale, quest'opera è la più scarna fra quante d'Annunzio abbia scritto; tende a stilizzarsi in poche situazioni elementari, tenuemente accennate Gli avvenimenti vi si susseguono con successione leggiadramente schematica, senza le giustificazioni e i passaggi tradizionali a teatro. I personaggi appaioni e s'atteggiano in pochi gesti essenziali.

* * *

Segue la narrazione della favola che non riferiamo; indi il critico prosegue:

Tutto questo avviene lievemente; senza rumore. In una morbida atmosfera di incubo. In un tempo quasi più breve di quello che è servito a noi per riferirlo. I personaggi sono esangui. Parlano parole soavi e come svuotate del loro contenuto. Si aggirano e s'atteggiano con infinita grazia. I combattenti s'azzuffano nel loro rapido combattimento a quello stesso modo che le donne si piegano, che i frati s'inginocchiano. Persino Niccolò nonostante i ricordi di Gianciotto e di Lazzaro, è colmo di una sorta di stupore religioso. E noi in fondo ascoltiamo le cadenze dei loro versi con lo stesso animo con cui ascoltiamo le litanie della Vergine durante il second'atto, o il canto dell'usignolo al terzo. La canzone della Verde:

Oimè grido il mattino, oimè la sera,
oimè la notte, oimè da mezzo giorno...

in fondo non ha per noi, un valore essenzialmente dissimile dai gridi di Parisina. Nel vasto arazzo tutte le figure sono state poste indistintamente in fila, senza quasi prospettiva, con cura uguale e gentile: i due amanti, il marito, la madre, le donne di Parisina, gli amici di Ugo, i cacciatori, i cani. Tutto pallido, tutto raro e squisito.

Animare le figure di quest'arazzo senza far rumore, senza sciuparle, senza sforzarle dalla loro cornice, senza tradirle col dar loro quella concretezza che i nostri solidi attori soglion conferire ai personaggi che incarnano, era un compito difficilissimo. Il compito è stato assolto con una vittoria che negli annali del nostro bel teatro *Argentina* rimarrà indimenticabile dagli attori della Compagnia Nazionale.

Perchè quando avremo detto che Alda B[illegible]relli ha dato in *Parisina* la più alta misura di quel ch'ella possa, infondendo alla sua figura quell'alito di grazia tenera, lene e a[illegible]corata che il poeta volle in lei; e che Ruggero Ruggeri cantò, come andava cantato, con la più pura e sommessa melodia [illegible]

more di Ugo; e che Romano Calò dette un buon saggio d'equilibrio col rendere la rude parte di Niccolò in uno stile sapiente e misurato, senza per nulla eccedere in quelle note veristiche con cui sarebbe stato facilissimo stonare orribilmente; e che la Marchiò, Stella dell'Assassino, dette alla sua parte, forse meglio che negli accenti d'odio per Parisina, trepidi accenti d'amore e di dolore materno; e che la Farini-Meschini disse, tra le brevi parole della Verde, la dolce cantilena introduttiva del prim'atto con un abbandono poetico davvero insolito fra i nostri attori; avremo ancora detto poco. Ci resterà infatti da dire il più: la compiutezza dell'insieme, la soave composizione dei quala *unità* in cui tutte le figure si fusero, ne' bei costumi di Enrico Del Debbio, sugli sfondi irreali di Donatello Bianchini; con un'armonia delicata, in uno stile comune e in una evidente subordinazione di *tutti* (compresi i due protagonisti, che non *strafecero* mai) all'intonazione generale, mediante la comune disciplina e la cura accorta del maestro di tutti, Virgilio Talli. Il quale fu, insieme con Ruggeri, con la Borelli e con gli altri, chiamato alla ribalta infinite volte dal pubblico plaudente.

Oggi veramente e finalmente, dopo una attesa prolungatasi forse un po' più del dovere, la Compagnia Nazionale ci ha mostrato in modo indiscutibile la sua ragion d'essere. Sino a ieri essa appariva composta di molti attori singolarmente eccellenti, quali nessun'altra delle Compagnie odierne può vantare, ma che tuttavia pareva non formassero ancora un vero *insieme*, che fossero ancora come animati dal proposito di seguitare a far ciascuno « parte per se stesso »; nè i radi tentativi di una loro definitiva fusione, salvo in qualche commedia moderna, erano ancora riusciti in modo soddisfacente.

Questa fusione è avvenuta oggi; oggi è stata data la prova di quanto sia capace questo non ordinario complesso d'artisti. Bisogna che, confortati dal solenne battesimo, essi si mettano subito con lena a far tesoro del tempo che è loro concesso.

* * *

Dopo la protesta notificata alla Compagnia Talli di non rappresentare la *Parisina* di d'Annunzio, il maestro Pietro Mascagni, a mezzo del suo legale avv. Vittorio Vaturi, ha citato per il 16 gennaio avanti il Tribunale di Roma la Compagnia Drammatica Nazionale a rispondere dei danni della violazione dei suoi diritti di autore. La controversia giudiziaria è molto interessante anche dal punto di vista giuridico, perchè il magistrato dovrà risolvere molte ed eleganti questioni di diritto.

Per ciò che concerne i precedenti, risulterebbe che il libretto di *Parisina* fu scritto dal Poeta per Mascagni nel 1912 e concepito unicamente *come libretto*. D'Annunzio volle tentare anche questa forma di arte e fece una sola copia del libretto, che, quando fu consegnato a Mascagni, aveva in bianco i cori del primo atto che il Poeta non aveva ancora composto. La copertina di quel primo ed unico originale, che si trova nelle mani di Mascagni, dice precisamente: *Parisina, tragedia lirica di Gabriele d'Annunzio, intonata da...*

Il nome del Maestro compositore non fu scritto, perchè si aspettava che Mascagni accettase di comporre il lavoro e si impegnasse a fondo con la Casa Sonzogno, a cui aveva ceduto la intiera proprietà della tragedia lirica per la musica di Pietro Mascagni, come — a quanto ci consta — risulterebbe dal contratto esistente tra D'Annunzio e la Casa Sonzogno.

Non dunque, secondo questa versione, una tragedia scritta da D'Annunzio sul soggetto di *Parisina*, dalla quale il Poeta avrebbe poi tratto il libretto che Mascagni ha musicato, ma la composizione primitiva del libretto sul soggetto di *Parisina*, compiuta da D'Annunzio per tentare un capolavoro anche in questa forma di arte.

Esiste una *Parisina* scritta da D'Annunzio diversa dal libretto musicato per Mascagni? La questione parrebbe ridursi a questo punto e, secondo quanto si afferma dal Maestro, una sola *Parisina* esiste e sarebbe quella musicata dal Mascagni e rappresentata, con la soppressione di ciò che era intimamente connesso al melodramma, sulle scene di prosa all'*Argentina*.

Questa *Parisina* pare che debba trovar posto anche nelle *Opera Omnia* di D'Annunzio che la Casa Treves sta per pubblicare.

E per decidere la controversia insorta bisognerà confrontare la tragedia rappresentata all'*Argentina* col libretto musicato da Mascagni.

Però è da augurarsi che la controversia, la quale inevitabilmente dovrebbe svolgersi tra le più pure glorie dell'arte italiana, trovi un'amichevole composizione, tanto più che ci risulta come, anche in recenti colloqui, i due grandi artisti abbiano progettata una comunione novella di lavoro che potrebbe essere feconda di grandi e belle cose.

* * *

Sarah Bernardt aveva espresso a Re Riccardi il desiderio di rappresentare la *Parisina* di D'Annunzio al pubblico francese sulle scene del suo teatro. D'Annunzio ha inviato immediatamente il seguente telegramma a Re Riccardi: « E' un grande onore che la grande Sarah vuole ancora farmi. L'autore de *La città morta* bacia la mano regale devotamente ».

L'ULTIMA ROSA.

3 atti di CESARE BRIGHENTI ROSA. Piacenza (Politeama, Comp. Bolognesi).

Domina nel dramma la passione di un padre che vede consumarsi lentamente la diletta figlia, condannata, con sua piena coscienza, da un male inesorabile. Ottimo successo.

IL VENTAGLIO DI FAUST.

Fantasia di FILIPPO SURICO. Torino (Teatro Balbo - Comp. di E. Tumiati - 28 dicembre 1921).

Da *La Stampa*:

Filippo Surico, nell'ideare questo suo *Ventaglio di Faust*, fantasia, fiaba, satira o grottesco che dir si voglia, più che al Faust goethiano, che non ricorda se non nel tipo e per qualche idea melanconica e filosofica che conturba il protagonista, deve avere avuto in mente Petronio ed il suo romanzesco *Satyricon* e più ancora i tormentosi e burleschi racconti cinesi tradotti da Davis, Thomas ed Entrecolles e pubblicati da Abele Remusat.

Ricordate quanto narra Petronio a proposito di certa matrona d'Efeso, vedova inconsolabile che l'amore consola? Disperata per la morte del marito, la nobile matrona si fa chiudere col cadavere in un sepolcro sotterraneo Vuol morir di fame; custodire e piangere il marito giorno e notte, senza interruzione. Un soldato, che dal Governatore di Efeso ebbe ordine di vegliare a che non venga data sepoltura ai cadaveri di certi briganti che ha fatto crocifiggere (ordine severo che comporta la morte alla trasgressione), vede la donna mentre si graffia il seno, si strappa i capelli e digiuna, e fa proposito di consolarla. In un primo approccio convince la donna che la vita è bella e merita di essere vissuta e la induce a prendere cibo. Nel secondo assalto, come racconta Petronio, persuade la matrona a non lasciare digiunare anche l'altra... parte del corpo. Il sotterraneo viene chiuso per evitare le chiacchiere dei pettegoli e dei maligni, e soldato e matrona celebrano la loro unione con ripetuti e sempre più appassionati riti. Gli abbandoni amorosi fanno scordare al soldato la sua consegna e dopo qualche giorno uno dei briganti crocifissi scompare dalla croce e trova sepoltura. Se il trafugamento viene scoperto il soldato ha la morte certa; il Governatore non perdona. La matrona viene in suo aiuto. Piuttosto che vedere uccidere un vivo, che le è particolarmente caro, preferisce fare appendere il morto, che ha totalmente dimenticato. Ed il cadavere del marito viene tratto dalla tomba e passa sulla croce a prendere il posto del brigante sepolto.

Poco diversa nello spirito è la storia cinese raccolta dal Remusat e che è intitolata: « La storia della donna dal ventaglio bianco ». La signora Lu è non meno inconsolabile della matrona d'Efeso. Al marito, il letterato Tao, morente, essa ha promesso fedeltà sino a che sul suo tumulo la terra non si sia prosciugata. Essa voleva giurargli ben altro: di non passare a seconde nozze, di essere fedele alla sua memoria per cinque anni almeno. Il letterato si è limitato a chiederle di rimanergli fedele sino a che fosse disseccata la terra sulla sua tomba. E Lu, strappandosi i capelli e col volto tutto bagnato di lacrime, ha giurato. Due giorni dopo il decesso, tanto la punge il desiderio di passare a nuovi sponsali, che Lu è già sulla tomba del marito con un ventaglio per affrettare l'opera del vento e del sole.

Dell'una e dell'altra novella Filippo Surico, indubbiamente, ha nutrito il suo pensiero nel comporre il *Ventaglio*, che trova l[o] spunto nel racconto cinese e lo svolgiment[o] nell'episodio petroniano, episodio però c[...]

rippresentato con notevoli varianti di concezione e di intenti. Il marito, che nell'opera di Surico è il saggio Faust, l'alchimista Faust, non è morto ma vivo ed assiste al trapasso della moglie dal dolore all'amore, e la satira, che nelle classiche opere è nella morale, diventa l'azione nel suo movimento e nelle sue conclusioni.

Il Faust di Surico, come il suo grande fratello maggiore, vive tra gli alambicchi, le storte e le erbe medicinali, ma è sul fiore degli anni ed ha moglie, una moglie che è gelosissima e giura di essergli fedele nella vita ed oltre la vita. Passeggiando un dì fra le tombe, sperduto nelle sue speculazioni scientifiche e filosofiche, si imbatte in una vedovella che sta ventilando la tomba del marito onde far sì che la terra si rasciughi, e, libera del suo giuramento, possa convolare a nuove nozze. Faust l'aiuta in questo suo compito e ne ha in dono un ventaglio, il ventaglio, il simbolo del desiderio e dell'amore. La facilità con la quale la vedova non solo si getta nelle braccia del nuovo marito, ma si volge a lui con occhi pieni di sensualità, suggeriscono a Faust l'idea di esperimentare l'amore della moglie mettendola nella condizione della vedovella. Ingoia un sonnifero e si finge morto, dopo aver imposto alla moglie di chiudere nella cassa una fialetta, estratto di cento erbe ignote che guariscono le malattie più violente.

Come la vedova di Petronio e la *mousmé* cinese, anche la moglie del saggio piange il marito morto e giura di essergli fedele oltre la tomba, ma si innamora del primo giovane che la guarda con occhi amorosi. E' un discepolo di Faust: con lei piange la morte del Saggio ed è tra le lagrime che questi scambia con la donna il primo bacio. E poichè proprio nel momento in cui i due stanno per compiere il loro rito d'amore, nella stessa stanza in cui trovasi il feretro del marito, il giovane è colto da un grave malore che lo butta a terra come morto, la vedova di Faust prende un'accetta e rompe la cassa funebre, per prendervi la fiala che contiene l'*elixir* capace di guarire ogni male. La cassa funebre si sfascia e il Saggio balza in piedi. Non è morto. E' vivo. L'esperimento è riuscito. Le donne sono tutte eguali, tutte infedeli. E grida: « Io vivrò cent anni ancora ». E ride.

Ride per dimostrare che nel suo cuore no si è annidato il demonio della vendetta, ch è disposto a perdonare e compatire. E com patisce e perdona, ma matura il pensier della ritorsione. La vedovella, quella tale ve dovella che gli fece dono del ventaglio, no attende che un cenno per accorrere a lui. I Saggio lascia che la moglie, con un pretest si allontani di casa e quando è ben sicur di essere solo invita la Vedovella a prende re il posto della moglie nel letto coniugal « Tutte le biblioteche dell'universo, afferma non valgono un'ora d'amore. L'alcova è pi dolce della mensa. La vita è nell'amore » Quando però apre le tende dell'alcova ha l sorpresa di trovare nel letto la moglie ch stringe appassionatamnte al suo seno il gio vane amante. « Qui no ! — grida la mogli — qui no! o mio infedelissimo che fa il pro cesso alla donna. Qui ci siamo noi! ». E l tela si chiude sul doppio duetto d'amore.

Fantasia? Fiaba? Farsa? Grottesco? I certi momenti il *Ventaglio di Faust* si acco sta alla novella boccaccesca e alla farsa; i altri si hanno segni caricaturali, accenti iro nici proprii del grottesco. Come grottesc ha il merito della priorità perchè fu scritt quando *La maschera e il volto* non avev ancora fatto la sua comparsa sulle scene Farsa o grottesco, fantasia o fiaba, è oper che non può essere giudicata nelle sue inten zioni, ma nei suoi risultati, nei suoi effetti E gli effetti non furono come li sperava F lippo Surico. Per il continuo oscillare tr l'uno e l'altro genere, e per la stessa figur centrale nella quale il pubblico cercava un più alta e profonda significazione, gli u tori sono rimasti disorientati. E il success è mancato: contrasti e approvazioni ad ogn atto; queste sempre più deboli, quelli sem pre più marcati. L'esecuzione da parte dell compagnia di Gualtiero Tumiati, buona ne gli elementi decorativi, fu imperfetta e di sorganica. L'autore è comparso, cogli atto ri, alla ribalta dopo il secondo e dopo il ter zo atto.

Artisti drammatici italiani

nel 1921.

Le notizie seguenti, relative ad artisti drammatici, sono disposte in un ordine insolito: cioè secondo la anzianità d'arte di ciascuno desunta dalla data della prima scrittura. Abbiamo adottato questo criterio per considerazioni speciali, nelle quali speriamo che si regga non già un capriccio ma un motivo di reverenza. Avremmo potuto distinguere gli artisti militanti da quelli in riposo, e disporre le notizie secondo una graduatoria poco simpatica e sempre arbitraria, di meriti o di notorietà; o secondo la sorte dell'alfabeto che fra tutte essendo la più cieca è anche la più insignificante. La disposizione adottata da noi presenterà mescolati nomi di maggiori e di minori, di artisti in riposo e di artisti militanti. Intanto quelli in riposo non è sempre certo che vi rimangano: è giusto che l'Arte li consideri sempre presenti e militanti, anche se invece di recitare ogni sera, insegnano in qualche scuola o vivono ritirati dalla scena, ma pronti a tornarvi per un'opera benefica o per una indomabile nostalgia. E ci sembra anche giusto che artisti minori, cui la lunga carriera può aver dato un'autorità superiore alla loro fortuna siano posti fra i loro compagni maggiori, al loro rango. L'Arte è una milizia: e ci sono vecchi marescialli della scena cui è opportuno e bello che cedano il passo i giovani colonnelli.

A parità di data di prima scrittura, diamo la precedenza agli uomini, perchè van considerate le signore come più giovani non per complimento, ma perchè in fatto l'attrice consegue la notorietà in età molto più giovanile dell'attore, ed essendo per natura più precoce entra in arte più presto.

I profili biografici degli artisti avrebbero lo scopo di stabilire per ciascuno, con precisione e integrità di dati, lo svolgimento della attività artistica, in particolare riguardo della utilità che simili rassegne possano recare allo studio del teatro nostro. Vorremmo che accanto al ritratto fisico figurasse un vero e proprio ritratto artistico, di cui le indicazioni biografiche non rappresentano che le linee generali, utili e necessarie ad evocare nella memoria immagini d'arte interpretativa che si potranno, in seguito, meglio fissare. Non intendiamo esprimere nè dissimulare giudizi sui meriti di ciascuno, ma soltanto contribuire alla miglior conoscenza e alla miglior valutazione dell'opera di ognuno, e possibilmente indicare le caratteristiche di ciascuno.

Negli Annali *di quest'anno facciamo posto ai profili degli artisti più rappresentativi per il passato o più in vista per il presente: di alcuni di essi i brevissimi cenni significano che i dati biografici in nostro possesso sono tuttora imprecisi, o incompleti troppo per potercene utilmente servire. Il lettore si stupirà che fra codesti ci siano artisti di primaria importanza: chi conosce il nostro mondo teatrale indovinerà pertanto che la scarsità di notizie precise dipende spessissimo dalla negligenza o dalla ritrosia degli artisti stessi a fornirne, quando non dipenda dalla loro stessa obliosa spensieratezza.*

Intorno alla omissione di notizie e anche di indicazioni di molti artisti avvertiamo soltanto questo: è nostro intendimento farne un accurato censimento, e dare notizia biografica e artistica «di tutti»: ma sono circa duemila. E' evidente che il renderne conto preciso è un'operazione che non potrà essere compiuta che, gradatamente, nei volumi che a questo seguiranno. Questa avvertenza valga a scusarci anche per l'omissione, cioè per il rinvio, delle notizie biografiche di quegli artisti che cortesemente ce le fornirono.

Le note seguenti sono segnate con le iniziali dei compilatori: Celso Salvini e Mario Ferrigni: e si riferiscono tutte al 1921.

ETTORE PALADINI

E' un garibaldino del Veneto e di Mentana dove fu ferito: alla patria ha dato nell'ardente entusiasmo dei diciassette anni, il suo tributo di sangue. All'arte ha recato la fede tenace e lo studio infaticato, e il senso di una disciplina austera, che ha imposte a sè, e saputo esigere dagli altri.

Crediamo sia il decano degli artisti drammatici italiani, per età e per anzianità d'arte. E' nato nel 1849; recita ancora e dirige nel 1921, la Compagnia del Teatro del Popolo di Milano.

Da un profilo di lui pubblicato dal Teatro stesso stralciamo queste note:

« Egli appartiene a una di quelle famiglie di comici che sono le dinastie del teatro nostro, e che producono soltanto attori e attrici: tutti egualmente erranti, per la maggior parte buoni e modesti, alcuni ottimi. Fra gli ottimi attori di razza sono rarissimi i buoni direttori; Ettore Paladini è di questi rarissimi.

La sua prima scrittura regolare risale al 1868 in compagnia di Angelo Vestri e Luigi Pezzana.

Il suo tirocinio artistico, che durò una quindicina d'anni nei ruoli di primo attor giovane a fianco del Vestri e del Ceresa (1868-70), della Marchi, del Ciotti (1870-73), di Biagi, Rosa, Casilini (1873-75), dell'Emanuel (1875, di primo attore con Annetta Campi (1875-77), con Giovanni Aliprandi (1878), lo condusse al direttorato con Adelaide Tessero (dall'83 al l'85). Ebbe allora tra i suoi giovani scritturati Virgilio Talli, col quale fu poi socio dal '90 al '92. Sarebbe interessante poter studiare quali reciproche influenze i due artisti abbiano avuto l'uno sull'altro, col favore di una



affinità istintiva di caratteri e di criterii artistici: certo non è senza signilcato che alla scuola di un autorevole direttore si sia fermato il più autoritario. E non è senza gloria il ricordo che alla Compagnia Carloni-Talli Paladini risale il merito di aver rappresentato per prima in Italia le opere di Enrico Becque, *La Parisina* e i *Corvi*.

Il Paladini è sempre stato un appassionato direttore, ricercatore minuzioso e infaticabile di una profonda fusione di toni e dell'armonia nelle interpretazioni; ebbe la fortuna di disciplinare uno squisito ma capriccioso temperamento d'artista, quando imprese a dirigere la Compagnia di Teresina Mariani e di Vittorio Zampieri. Compagnia che diresse per nove anni (dal '92 al '901) e poi per altri tre (dal '905 al '908). Fu quella una Compagnia che dette inetrpretazioni mi-

rabili di commedie moderne, per citarne una sola che tutti possono ricordare, ricordo quella di *Zazà*, mediocre commedia cui toccò una così perfetta interpretazione da averne immeritatamente consacrato un successo grandioso.

Diresse la Compagnia di Clara Della Guardia dal '902 al '906, e poi daccapo dal '911 al '914.

Il Paladini, dopo la morte della Mariani, sperò ricomporre una Compagnia di diversa fortuna, associandosi con Gina Faure, di cui si ricorda i *Buffoni*; e poi « stabilizzare » la sua attività dirigendo dopo il Garavaglia l'Argentina di Roma: a quest'epoca (1909-11) risalgono alcuni successi memorabili di direzione, quali *La Cena delle Beffe*, il *Malefico Anello*, l'*Apostolo*, il *Signor Principe*; nelle varie e fortunose vicende di quella istituzione nobilissima che si chiamò *Stabile Romana* (e che per essere stabile non sfuggì alle più vertiginose mutazioni), l'opera del Paladini (che fu ripresa col Ferrero e il Sabbatini dal 1915 al '17) corrisponde ai periodi più calmi e più regolari.

Il senso dell'ordine, della puntualità, della disciplina intransigente, ha sempre fatto del Paladini non soltanto un direttore e un maestro d'arte scenica ma un capocomico dei più apprezzati per rettitudine, per giusta valutazione di interessi e di rapporti, e lo han fatto ricercare in tutte le occasioni nelle quali una mano ferma ed esperta è stata necessaria a condurre quel manipolo spesso indocile, e sempre stravagante che è una Compagnia drammatica: si trattasse di condurla in America (dove fu sette od otto volte con la Tessero, con la Mariani, con la Della Guardia) o di guidarla a traverso i più vicini ma non meno aspri sentieri dei « giri » normali.

Le stesse qualità che hanno reso caro e rispettato a quanti militarono sotto di lui, il Paladini come uomo, lo han fatto apprezzare come artista: interprete più studioso che intuitivo, ha avuto sempre la fortuna di dare alle sue espressioni linee rappresentative di severo stile, di compostezza esemplare, di dignitosa sobrietà, talvolta un po' rigida, un po' « militare » ma attraente e spesso di un'eleganza austera, simpatica per il suo schietto carattere di « rispettabilità ».

Artista solido, quadrato, autorevole — sul pubblico come sui colleghi e sui discepoli — è il più indicato a dirigere una Compagnia del Teatro del Popolo anche per un tratto assai raro in chiunque abbia vissuto in tempi assai dai nostri diversi: la viva modernità delle idee.

(*m. f.*)

GIUSEPPINA SOLAZZI

E' figlia d'arte, è nata a Chioggia, e l'aria delle gaie comari goldoniane, respirata nascendo, sembra averle infuso il senso della comicità scenica. La sua prima scrittura la pose a contatto con Alamanno Morelli e con Adelaide Tessero, e le sue successive scritture la condussero accanto alle più grandi figure d'artisti. Il migliore elogio che si possa fare del suo zelo e della sua intelligenza è ricordare che ha saputo stare a fianco dei migliori con discrezione, senza mai sfigurare. Le doti di malleabilità e di adattamento, congenite spesso ai figli d'arte, sono eminenti nella Solazzi, semplice generica e seconda donna per molti anni.

Fu in Compagnia Bellotti-Bon e ricorda di aver preso parte alla prima recita dei *Mariti* (nel 1867, a Firenze); fu poi con Giacinta Pezzana, con Cesare Rossi, con Claudio Leigheb, con Francesco Ciotti, con Annetta Campi; in Compagnia del Rossi con Fanny Sadowsky, e poi con Eleonora Duse. In particolare: partecipò alla prima rappresentazione di *Cavalleria rusticana* nella quale le sue ottime doti di intonazione istintivamente giusta, le valsero una parte tanto breve quanto grave: il grido acutissimo: « Han

ho ammazzato compare Turiddu! ». Una frase sola: ma quale responsabilità!

Eleonora Duse la ebbe compagna fedele e docile quando intraprese, lasciando il Rossi, i suoi primi e lunghi giri in Europa e nelle due Americhe, per una diecina d'anni. La Solazzi entrò poi nella Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi: e da venti anni è col Talli, che ha sfruttato certe sue attitudini nel comico e nel tragico, con mirabili effetti. Quale sia il suo preciso ruolo, non sappiamo: prima caratterista? Può essere. Fa delle parti di prima attrice vecchia e altre di caratterista comica. Ha attitudini svariatissime che il Talli utilizza come nessun altro saprebbe fare: ed essa è la più volonterosa e docile e zelante esecutrice della volontà del maestro. Esempio mirabile di disciplina e di fede. Sarà ancora col Talli nel triennio 1921-24. Vanno ricordate interpretazioni notevolissime: quella della vecchia zia nel *Germoglio* e quella tragica della *Bella addormentata*.

(*m. f.*)

ENRICO REINACH

E' l'ultimo superstite della pleiade dei Vestri, dei Rossi, dei Novelli, dei Monti, dei Leigheb, della Marchi, della Marini. Di poco più giovane del Paladini, ebbe più rapida fortuna, e più breve, ma più intensa. Insegna recitazione nella scuola dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano: ed è un primo attore della seconda maniera romantica. E' nato ed è rimasto per tutta la sua carriera l'ideale « amoroso » e primo attor giovane, di rara eleganza e di squisita signorilità di tratti.

Chi ricorda di averlo udito primo « balbuziente » nella *Lotta per la vita*, al Manzoni di Milano, e primo « Fabrizio » dei *Tristi amori*, a Roma, difficilmente può ricordare che è stato anche il primo Duca di Candia nei *Borgia* del Cossa e uno dei primi e più famosi interpreti del Morto da Feltre in *Cecilia*. Declamatore di virtuoso lirismo e di vigorosa dizione, contese al Maggi la popolarità più diffusa e più ammirativa: lo vinse nella grazia della recitazione moderna, nella quale molto gli giovò una voce dolcissima e una lieve leziosità di intonazioni.

Il suo nome è indissolubilmente legato al *Romanzo di un giovane povero*, che fu certo il suo trionfo immutabile, ma non la migliore espressione del suo temperamento artistico, entusiasta, schietto e prodigiosamente comunicativo.

Fece le sue prime armi in una delle prime Compagnie Bellotti Bon e giunse alle migliori altezze da lui conseguite, nella Compagnia Nazionale diretta dal Ferrari. Fu l'interprete prediletto dagli autori di tutti i lavori moderni, per la sua sempre impeccabile esattezza di interpretazione. Eppure è ricordato per una strana « contaminatio » fatta — con licenza del suo direttore — nei *Borgia*: dove la sua parte aveva una scena che finiva freddamente e senza quell'effetto che pure l'autore aveva evidentemente cercato: il Reinach per rimediare a quel noioso « effetto mancato » una bella sera, con grande stupefazione del suo compagno di scena, che era il Maggi, giunto alla fine della sua frase, con un gesto imperioso impose silenzio al collega, e continuò.... con tre o quattro versi di un altro lavoro che per singolare combinazione andavano benissimo. . Grandi applausi coronarono così, una « tirata » che prima finiva regolarmente senza suscitare un sospiro. « Quei versi ci mancavano — dice candidamente il Reinach: — peccato che fossero di un altro autore! ».

Le cronachette di palcoscenico raccontano che il Reinach ha avuto una particolarità caratteristica. Gli accadeva, come accade a tutti, agli ottimi come ai minori, di dire talvolta qualche « papera », ma egli recitava sem

pre con tale convinzione ed aveva un tale ascendente sul pubblico che dalla platea nessuno se ne accorgeva mai, ed egli dominava con la sua serietà qualunque intempestiva ilarità più o meno maliziosa, dei suoi colleghi.

Enrico Reina h, che potrebbe dare al teatro memorie d'arte interessantissime, è ancor oggi tanto giovanilmente vivace che nessuno supporrebbe che egli abbia festeggiato nel 1921 il suo settantesimo anno... ed ha avuto la civetteria di dircelo, ma anche purtroppo la modestia di non fornirci particolari più ampii della sua luminosa carriera artistica, di cui le ultime memorabili manifestaioni si riconnettono ai primi trionfi di Tina di Lorenzo, quando egli fu socio del Pasta.

Nessuno fra gli attori del suo tempo riuscì a superarlo nell' ammirazione delirante del pubblico per due cose: dire una frase d'amore, e piangere. Fu più caldo di tenerezza, di Andò, e fu più commovente nel pianto, di Emanuel. Ebbe un concorrente nel primo cimento in Andrea Maggi. In ogni altra cosa non poteva contendere: era piccolo, aveva una voce dolcissima ma non forte, aveva una dizione lievemente leziosa e di pura scuola romantica. Ma ebbe intelligenza intuitiva acutissima, e una vibrazione lirica delle più vere. Se tutti vinceva nel dir versi d'amore, stava a pari dei sommi nella recitazione della poesia drammatica

(*m. f.*)

EMILIO ZAGO

Veneziano pure egli impersona le caratteristiche più vive e intuitive del suo popolo; riassume una grande tradizione di pura origine goldoniana e, al tempo stesso, conosce il segreto di dare alle sue creazioni un soffio di serena, perenne freschezza.

Nacque a Venezia il 19 marzo 1852; e, lasciate presto le scuole, incominciò a dimostrare le sue attitudini e la passione per il teatro in due modi: come filodrammatico nella Società Gustavo Modena — diretta da Carlo Hurard — nella quale entrò giovinetto, e come... *commesso* nella casa commercia e Reali. Sicuro! Anche come commesso: perchè quando capitava davanti a quei banchi, qualche cliente «speciale», subito lo Zago ne imitava i gesti e la voce alla perfezione, facendo morir dalle risa il suo primo pubblico: quello dei colleghi... commessi.

Un bel giorno — era l'anno 1870 — il diciottenne filodrammatico prese il volo e scomparve. Si fermò a Chioggia, poi a Loreto, dove sapeva di raggiungere.. una Compagnia drammatica: quella di Francesco Zocchi, che lo accolse come generico. Per un anno recitò nei baracconi, in aperta campagna, soffrendo — oltre ai disagi — la fame; basti giudicarlo da un dato preciso: per tre mesi di stipendio egli percepì... sessanta lire. Nè la sua fortuna sembrò migliorare nel '71, quando passò nella Compagnia Ilardi Carlini che recitava a Voltri, in Liguria; qui, se pur la Compagnia era di grado un po' più elevato, la paga non gli toccò quasi mai. Fu uno Stenterello, il Serrandrei, che andò a *rilevare* quei comici sfiniti, e che da Voltri li condusse a Genova... a piedi. Disperato, lo Zago scrisse ad Angelo Morolin, il notissimo capocomico, offrendosi. Ma il Morolin lo rifiutò «perchè troppo grasso e troppo basso per presentarsi al pubblico». Bisognava chinare la testa: e il povero Emilio continuò così per altri cinque anni, prima col Serrandrei, poi con altre Compagnie... di quel rango: Miniati — Vedova e Mori — Parisio Paglia — Gaetan Benini padre — Papadopoli — De Carbonin (1875) — Gelich e Tollo...

Ma un po' di luce doveva farsi anche per lui: recitava... in italiano, nell'estate 1876, a Trieste, quando il Morolin lo scritturò telegraficamente con cinque lire al giorno per «parti modeste» nella sua grande Compagnia. Il popolare «Sior Anzolo» si era dunque ricreduto. E Zago corse,

pieno d'entusiasmo e d'ansietà, da Trieste a Napoli: e, la sera del suo arrivo, debuttando in una particina a fianco della grande Marianna Morolin, al Sannazzaro, nella *Bona Mare* del Goldoni, fece ridere e piacque. Tre sere dopo, il giovialissimo attore, per la sua comicità garbata e spontanea, era divenuto il beniamino di quel pubblico raffinato, che salutava sempre con applausi la sua entrata in scena.

Sette anni egli rimase in quella Compagnia, nella quale, alla Morolin morta in giovane età, era succeduta l'Arneus, poi la Ferrario e la Borisi.

Nel 1883, « Sior Anzolo », che ormai faceva magri affari, si ritirava dal teatro, impiegandosi, e lo Zago tornava in famiglia. Ma come avrebbe potuto lasciare le scene, ora che la via gli si spianava, dopo i primi brillanti successi col Morolin? Ecco che nel 1884 egli entra in una nuova «formazione» col vecchio Borisi e con Enrico Gallina: direttore è Giacinto Gallina. Si mettono in scena lavori del Goldoni, Gallina, Selvatico, F. A. Bon, Pilotto, con successo sempre crescente: e per lo Zago incomincia la fama. Un critico illustre, il Filippi, fra le altre altissime lodi, scrive di lui: « quella faccia rotonda, sulla scena, diventa un quadro ove tutte le età, gli umori, le scipitaggini, le bizzarrie comiche sono rappresentate con inesauribile varietà ».

Sciolta nel febbraio 1887 la Compagnia Gallina, egli si unì a Ferruccio Benini nella italo-veneziana Benini Sambo: breve e memorabile periodo, che doveva durar poco per le troppo radicali diversità di temperamento tra i due grandi attori: riflessivo e profondo il Benini, spontaneo e vivacissimo lo Zago. Più lunga e fortunata unione fu, invece, quella del nostro attore con Guglielmo Privato, il vecchio patriotta ed artista, insieme al quale percorse trionfalmente i maggiori teatri d'Italia, finchè questi morì.

Fu in questo periodo che egli divenne caro ad Adelaide Ristori e ad Ernesto Rossi, il quale, ascoltandolo, rievocò la memoria del grande Luigi Vestri. Fu nello stesso periodo che, avendo egli dovuto abbandonare tutto il teatro di Giacinto Gallina (passato in esclusività, dall'87 in poi, a Ferruccio Benini), colmò i vuoti del suo repertorio con alcune « riduzioni in veneto » di commedie straniere e con qualche « pochade », come *La dame de chez Maxim* e *La zia di Carlo*: stonature evidenti in mezzo alla purezza del teatro veneziano. Molti rimproveri gli furono mossi per questo torto. Ma più giova ricordare di lui il *Rustego*, *Sior Todaro Brontolon*, *Don Marzio*, *Pantalone*, e tanti altri personaggi goldoniani, oltre che l'interprete de *I fastidi de un gran omo*, del Baretti; *El fator galantomo*, di Luigi Sugana; *Dall'ombra al sol*, del Pilotto: *I recini da festa*, del Selvatico.

Perdonamogli dunque le piccole trasgressioni « pochadistiche »: e ricordiamolo come sostenitore, per quattro anni di guerra, della « Cooperativa Carlo Goldoni », ultima sua degna fatica, dopo una carriera fatta di sacrificio, d'entusiasmo, e di sincerità. Ricordiamo la sua arte bonaria, schietta e istintiva, le sue trovate, i suoi lazzi, le sue improvvisazioni: ed egli ci apparirà l'ultimo superstite dei grandi comici del buon tempo passato, la personificazione più fedele di tanti tipi immortalati da Carlo Goldoni.

Emilio Zago ha festeggiato nel 1921 il suo cinquantenario d'arte.

(*c. s.*)

GIUSEPPE SICHEL

E' stato crediamo, il primo o uno dei primi attori che abbiano contribuito a differenziare il ruolo del brillante da quello del primo attor comico: il Sichel fu sempre un brillante, che rialzò la comicità essenzialmente burlesca e farsesca a un grado di intensità assai

raro. Le notizie intorno alla sua carriera ci difettano: e ne rinviamo al prossimo volume la nota biografica.



GIUSEPPE SICHEL

Non senza ricordare che fu col Talli e col Tovagliari tra i creatori delle Compagnie comicissime che hanno avuto tanta fortuna in Italia, e meritata, economicamente.

GILDA ZUCCHINI - MAJONE

Non meno confuse e nebulose sono le notizie che abbiamo di questa grandissima attrice milanese, che fu nei primi anni della sua carriere un'attrice dialettale, ed ha poi, sulla scena italiana, percorso un cammino veramente glorioso da «ingenua» a madre nobile, e caratterista, per tornare nell'anno 1921 alla scena milanese. Ha una popolarità tutta speciale, per il fascino di simpatia che diffonde sul pubblico, ed è una delle figure più originali della nostra scena di prosa. La comicità bonaria, l'arguzia, l'ironia, la tenerezza hanno, per lei, accenti di un'efficacia difficilmente definibile, e certo inimitabile. Anche di lei stiamo raccogliendo più precisi elementi biografici. Riferiamo frattanto il grazioso profilo artistico che ne delineava il cronista del *Corriere della Sera* nel novembre 1921:

«Singolare figura di artista questa, che è una delle ultime madri nobili e caratteristiche della scena! Di vecchia famiglia di comici, milanese autentica e radicata, la sua pur lunga appartenenza alle molte Compagnie di prosa non rappresentò che una serie di licenze che si prese dalla sua città. Ma anche recitando in italiano, si compiacque di continui atteggiamenti popolareschi, che solo il suo buon gusto e il senso della sua coltura riuscivano a infrenare, ma non fino ad impedirle di sbottare talvolta in qualche «soggetto» in frase vernacola. La Zucchini-Maione non si è lasciata attrarre che ora alla nostra scena dialettale. Neppure gli inviti che le pervennero insitenti quando era con Virginia Reiter la smossero, tanto che preferì passare con Sichel, a creare quelle macchiette di consorti mature e gelose, di madri esperte e accomodanti, di suo-



GILDA ZUCCHINI ARMANDO ROSSI

cere arcigne e tremende, di vecchie signore bonarie e ridenti, come quella indimenticabile della commedia di pailleron, che la resero popolare.

Quando si decise a fare il passo, si era messa a riposo da qualche tempo. Si lasciò riprendere dalla nostalgia forse più che altro dalla novitàa del tentativo. Ma quando il pubblico accorso ansioso e severo ai primi saggi della « Lombarda » la rivide vispa, invecchiata solo nella figura ma non nel volto arguto e burbero, temperato dagli occhietti vivissimi, e la udì in



GILDA ZUCCHINI-MAIONE

quella parlata che non parve nuova perchè le sta così naturale, con quella sua semplicità di tono e di atti dalla quale si riscuote in improvvisi stridduli irresistibili soprassalti di comicità, riannodò subito con lei pronti, indiscutibili legami di simpatia. E la « simpaticona » diventò presto, non solo della Compagnia, ma degli autori. Non fu un bene, ma moltissimi scrissero per la « Lombarda » perchè c'era lei, e piuttosto per lei, così che alcune commedie nuove hanno fatto un posto inusitato al « ruolo » della caratterista e si sono sorrette e si sono replicate in virtù sua di quella sua intelligente e pronta, innat ae chiassosa comicità comunicativa.

Squisita interprete della materna Filomena nel *Poresin negher* della Fericli e della bonaria serva del *Giocugh de fioeu* dell'Almanzi. Inoltre in *Quel'Palter portinar* di Rina Paltrinieri, creò una saporita figura di « vecchiona ».

AUGUSTA RASPANTINI

Nata a Pirano d'Istria, figlia d'arte, è una fra le nostre più anziane e distinte « caratteristiche ». Mosse i primi passi da amorosa nella Compagnia del padre, Augusto Bertini, e poi in quella del fratello Florido. Dopo una scrittura col Bellotti-Bon, sposò Luigi Raspantini, e fu — con lui — prima attrice e prima attrice giovane nella Compagnia Vittorio Pieri, diretta da Alemanno Morelli.

Ebbe, per parecchi anni, col ruolo di seconda donna, compagnia col marito: una Compagnia assai rinomata, che annoverava fra i suoi scritturati artisti come Gustavo Salvini, Luigi Monti, Enrico Reinach, Irma Gramatica... Morto Luigi Raspantini, ella passò, come madre nobile, con Emma Gramatica (1913); nella Stabile di Roma (1914); nella Stabile di Milano (1915) e con Luca Cortese (1916). Fu collo stesso ruolo nella Compagnia di Ugo Bitetti, diretta dal Berti (1919) e poi dal Bertramo (1920) e sarà ne' '21-'24 nella Compagnia del Teatro del Popolo, di Roma.

IGNAZIO BRACCI

Ha lasciato, nel 1921, dopo lunghi anni, i colleghi e consoci Dina Galli e Amerigo Guasti. E' un caratterista comico di efficacia apprezzabile per la sua correttissima accuratezza. Le notizie che abbiamo della sua carriera sono insufficienti a tratteggiarne una nota biografica, che rinviamo ad altro volume.

TERESA BOETTI VALVASSURA

Altrettanto dobbiamo dire di questa attrice che ebbe larghissima popolarità come interprete tragica e come capocomica. La fortuna non sempre le arrise; ma l'amore dell'arte sua la



RASPANTINI BRACCI BOETTI

indusse, dopo aver lasciato la scena, a dirigere e ordinare una scuola di recitazione che ella stessa istituì, e conduce, con largo favore di discepoli, in Milano.

ERMETE ZACCONI

I.

La fisonomia artistica di Ermete Zacconi ha un tratto caratteristico dominante: l'indipendenza spinta fino alla indocilità e alla ribellione dalle tradizioni, dai sistemi, dalle consuetudini, dalla scolastica, cioè l'originalità. Il favore del pubblico ha investito l'arte di questo artista potente e singolare, quasi improvvisamente una trentina d'anni or sono, come un'ondata di consenso per l'arte sua profondamente realistica, nella quale andò sommersa la tradizione dell'arte romantica, definitivamente. La popolarità segnò fra le date memorabili per l'arte scenica italiana la rappresentazione di *Spettri* (1893), e la critica discutendo successivamente le interpretazioni della *Morte Civile* e di *Otello*, consacrò nell'eco stessa delle dispute, la legittimità dell'arte rivoluzionaria — in quanto antiromantica e antiaccademica — dello Zacconi. L'agonia di Osvaldo, la morte di Corrado, l'epilessia di Otello furono argomenti di infinite polemiche, le quali culminarono nella discussione assai aspra avvenuta pubblicamente sui principî, sui metodi, sulle forme dell'arte interpretativa, fra Tommaso Salvini e il suo giovane antagonista per la *Morte Civile* (1902). Essa ebbe per risultato una prova sperimentale singolarissima, poichè indusse il vecchio e glorioso artista a tornare sulle scene (1903) per dare alla generazione che la ignorava, la visione meravigliosa dell'arte sua, anche in *Otello*. Di questo lo Zacconi contrappose la sua interpretazione non meno potente, e diversissima. I gusti, le tendenze, le sensibilità del pubblico erano, dai bei giorni della giovanile arte salviniana, profondamente mutati, e simpatizzavano ormai decisamente con l'arte zacconiana: essenzial-



ERMETE ZACCONI

(Fot. A. Badodi)

mente verista nei mezzi, razionale nei metodi, talvolta rude nella sua espressione di umanità, chiara, semplice, e predisposta a un'intonazione filosofica piuttosto che lirica quali i tempi suggerivano e come al gusto e alla sen-

sibilità del pubblico di quarant'anni prima aveva corrisposto perfettamente l'arte del Salvini. Non è men vero che negli ultimi trent'anni l'opera



Il Cantico dei cantici

quotidiana svolta dallo Zacconi ha influito profondamente sull'arte scenica italiana, e indirettamente sulla letteratura drammatica, attraverso le impressioni e gli orientamenti del pubblico dinanzi al teatro nordico.

Se Italia Vitaliani ha il merito di essere stata la prima interprete italiana di un'opera di Ibsen, ed Eleonora Duse quello non minore di esserne stata l'interprete più ardita, è merito sommo dello Zacconi di avere espresso negli aspetti rappresentativi più impressionanti il contenuto artistico dell'opera ibseniana, dandole la più diffusa popolarità, alla quale ha poi largamente contribuito anche il De Sanctis, e in minor misura Gustavo Salvini

II.

Quando l'artista rivelò *Spettri*, e la disperata tragedia rivelò l'artista, egli era nella più rigogliosa maturità e faceva parte, trentacinquenne, della Compagnia di G. G. Marini (1893-94). Le sue origini artistiche sono umilissime: è nato a Montecchio (Reggio Emilia) nel 1857; figlio d'arte, ha imparato a camminare e a parlare sulle tavole del palcoscenico; e in giovanissima età ha percorso i primi stadî del noviziato scenico — dal 1873 al '75 — cumulando i ruoli di generico, secondo brillante e amoroso in Compagnia di Tommaso Massa; e secondo brillante e primo attor giovane rimase nelle Compagnie Calia (1876), Lambertini e Maieroni (1877-78); e divenne brillante e primo attore nella Donnini-Papadopoli (1879). Gustò le prime gioie di un effimero direttorato con una Compagnia italiana, a Cannes (1880).

Nel 1881 fece un salutare passo indietro, tornando primo attor giovane in Compagnia Dominici-Dondini, ed ebbe il suo primo grande successo personale (chi lo crederebbe?) nel *Cantico dei Cantici*, al Fossati di Milano.

Successivamente fu capocomico in



Il Diavolo

condizioni piuttosto pietose, e primo attore, in Compagnia Pareti-Glech (1884); poi primo attor giovane per due anni (1885-87) con Giovanni Ema-

nuel: provvidenziale biennio nel quale il futuro innovatore assorbiva con religiosa avidità gli insegnamenti e gli esempi del grande artista. Con poco lodevole impazienza nel 1888 approfittò di un nuovo periodo di direzione della modesta Compagnia Casilini e soci, per cimentarsi in *Amleto!* Per fortuna le sorti della Compagnia non lo persuasero a continuare in quella via; e Cesare Rossi lo rimise in carreggiata scritturandolo primo attore, e tenendolo seco dal 1890 al '93. Zacconi aveva già al suo attivo interpretazioni interessanti: *Gringoire*, il *Trionfo d'amore*, la *Mamma del Vescovo*: alle quali aggiunse quella magnifica dell'*Amico delle donne*, e un capolavoro di dizione nel *Demi-monde*. Affrontò in quell'epoca la *Morte civile*, e recitò in teatro il *Cuore rivelatore* del Poe.

La Compagnia di G. B. Marini (1893-94) offrì allo Zacconi la più inattesa occasione di affermarsi: ei fu un



Amleto

poderoso Bito accanto alla ancor florida formosità di Virginia Marini in *Messalina*, e fu, in più perfetta armonia, il grande e terribile Osvaldo accanto a una non uguagliata mai signora Alving. Fu ancora Ugone nel



Lorenzaccio

Fratello d'armi, Didier nell'*Ostacolo*; il protagonista di *Resa a discrezione* e di *Lotta per la vita* e di *Termidor*.

Alla Compagnia che successivamente lo Zacconi formò col Pilotto (dal 1895 al '97) e alla sua che fece da solo (dal 1897 al '99) risale lo sviluppo dell'arte zacconiana nella sua più vasta espansione: Vassili del *Pane altrui*, Nikita della *Potenza delle tenebre*, Giuda del *Cristo alla festa di Purim*, Giovanni di *Anime solitarie*, Figaro nel *Matrimonio di Figaro*, e Lindoro nelle *Gelosie...* e *Saul* e *Re Lear* e *Otello*. E, altro argomento di polemiche, la recitazione di *Dante*.

Seguì nell'arte interpretativa dello Zacconi la parentesi dannunziana, protratta in una *tournée* con Eleonora Duse, a fianco della quale fu interprete primo della *Città morta*, della *Gloria*, della *Gioconda*; e poi di *Più che l'amore*, con la Compagnia propria che innovatasi più volte, vive dal 1900. Accanto allo Zacconi si tempra-

sono nei primi tempi della loro carriera artistica Irma prima e poi Emma Gramatica; ed Emilia Varini.

III.

Nel ventennio testè trascorso tutte le audacie sceniche furono esperimentate dallo Zacconi, e non c'è ardimento d'interpretazione nel quale non si sia cimentato: dal cieco dell'*Intrusa* al Conte del *Padre prodigo*, dal dott. Stocmann del *Nemico del popolo* al *Vetturale Henschel*, dal *Nerone* all'*Alcibiade*, dal *Kean* alla *Bisbetica domata*, dai *Tristi amori* ai *Disonesti*, dal *Nuovo idolo* al *Collega Crampton*, dal Ferdinando di *Amore e Cabala* al *Cyrano e i Bergerac*, da *Lorenzaccio* al *Cardinal Lambertini*, dal *Fanfulla da Lodi* al *Diavolo*, dal *Garibaldi* al Cavour nel *Tessitore*. Vi sono interpretazioni indissolubilmente legate al nome dello Zacconi (come l'Osvaldo, l'Henschel, il Lorenzaccio, il Crampton, il dott. Bonnat, il Diavolo,



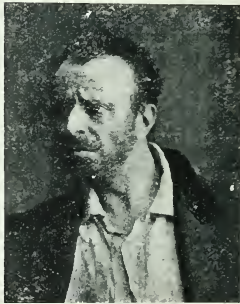
Kean



Cardinale Lambertini



Spettri



Morte Civile

Cavour, il Lambertini): altre alle
uali egli ha dato un'impronta non
ncellabile come il *Nerone*, la *Bisbe*
ca domata, il *Padre prodigo*.

E' notevole il contributo dato dal



Pane altrui

rande attore al teatro italiano, te-
endone in cuore i rari capolavori
me *Tristi amori* e i *Disonesti;* fa
prendone le tendenze idealistiche co-
e con *La grande ombra* e il *Medico*
elle anime, patrocinando autori gio-
ani come il Bernardini, il Ruggi, il
ulli, il Gherardini, il Tumiati, il
araldo, l'Antonelli nei quali intrave-
esse propositi sinceri e forti d'arti
ica operosità.

I suoi frequenti e trionfali giri al-
estero ebbero nel 1912 una consacra-
one grandiosa a Parigi dove l'im-
onenza delle sue interpretazioni fu
- auspice l'Antoine — l'occasione di
rvide discussioni d'arte e di memo-
abili manifestazioni di plauso.

Durante la guerra lo Zacconi ha
peso l'arte sua in beneficio delle o-
ere di assistenza e conforto militare,
pro delle istituzioni patriottiche: e
on ha trascurato di assumere il com-
ito non sempre grato della propa-
anda diretta per la resistenza, pre-
ando l'opera sua a figurazioni d'oc-
asione quali *Prete Pero* e il *Titano*
el Niccodemi: e a guerra finita si
uò dire che abbia continuato nella
stessa linea di intenzioni con *Mezzalana* del Ruggi, dimostrando come l'arte interpretativa sappia e debba partecipare alla vita contemporanea, senza diminuirsi in dignità e senza allontanarsi dalla sua grande funzione sociale di arte rivelatrice del pensiero e della bellezza nei capolavori consacrati dalla gloria dei secoli.

Ermete Zacconi ha nella sua storia d'artista pagine di singolare significato: la recitazione del *Cuore rivelatore*, l'interpretazione di numerosi canti della *Divina Commedia*, la lotta sostenuta per il *Cristo alla festa di Purim*, la figurazione originale degli eroi dannunziani, le grandiose rappresentazioni di *Amleto*, *Otello*, *Re Lear*, la diffusione in Italia delle opere più caratteristiche di Ibsen, Tolstoi, Turguenieff, Hauptmann, Strindberg. E mentre scriviamo queste righe sta apprestando la più audace esperienza teatrale, con la recitazione di un dialogo platonico: il *Fedone*.

L'arte dello Zacconi ha caratteri originali spiccatissimi: la dizione perfetta, lo studio accurato e minuzioso



Un quadro
del Signorelli.

dei particolari di atteggiamento, la riproduzione realistica e talvolta scientificamente studiata dei fenomeni morbosi, il fascino di una convinzione profonda, persuasiva e comunicativa

in sommo grado, una larga concezione filosofica dell'interpretazione, un'impronta di grandiosità e di solidità data a tutte le sue creazioni sceniche. E' una specie di Rodin della recitazione.

Nel dicembre 1921 ha dato a Parigi un breve e trionfale corso di recite che è stato dalla critica unanime esaltato come una perfetta festa d'arte. Fu, in altra occasione, decorato della Legion d'Onore. E' pure Commendatore della Corona d'Italia.

Tale l'artista. L'uomo ha sempre rivelato il suo spirito indipendente e battagliero in numerose polemiche trattate con vigoroso fervore e con raro disinteresse, sostenendo lotte e contrarietà, ostilità e boicottaggi per gli interessi generali del teatro, e per quelli della classe lavoratrice del teatro. Fu tra i primi fautori della Lega di miglioramento fra gli artisti, promosse l'Unione dei Capocomici per la difesa dei loro interessi ove fossero contrastati da quelli degli autori e dei proprietari di teatro; favorì quanto potè i primi tentativi di teatri del



Collega Crampton

popolo. Ma come accade spesso, essendo stato dei più audaci novatori, si è ritrovato, nelle acute crisi della guerra e del dopo guerra, il più fervido e tenace assertore dei principii di autorità e di disciplina nei rapporti economici ed artistici del teatro drammatico. Sopraffatto dalla forza delle organizzazioni avversarie, quale presidente della Associazione dei Capocomici, non è ancora dimostrato che le sue idee fossero errate...



Fanfulla da Lodi

IV.

E qui cade opportuno esaminare una questione che è si può dire incarnata nella figura stessa dello Zacconi: la questione politica del teatro. Egli è il solo artista (se se ne eccettui, sotto certi aspetti, il Dondini) che rappresenti un'idea politica — nel senso filosofico, non demagogico — del teatro.

Nel teatro italiano vi è largamente diffusa una tradizione mazziniana e quindi repubblicana: dal Modena, quasi tutti i grandi attori ereditarono la fede politica. Poi magari dell'eredità misero in disparte l'intransigenza e si conciliarono col regime monarchico, non per debolezza o per calcolo (chè dal regime non han mai avuto più di qualche onorificenza, a ottener la quale non è poi necessario uno svisceratissimo amore per la dinastia), ma per spirito di disciplina nazionale e per amor di patria; rima-

sero tuttavia, come si usa dire oggidì, tendenzialmente repubblicani (cioè come siamo tutti, specialmente i monarvorii e un cambiamento di regime, se la orire un cambiamento di regime, se la persona che lo rappresenta si rendesse indegna del rispetto e della fiducia della Nazione). Queste osservazioni possono parere estranee all'argomento: ma non sono. E' utile osservare la venatura politica del nostro teatro perchè ha singolari aspetti artistici e letterari.

Bisogna ricordare che per oltre mezzo secolo il teatro italiano è stato

sul quale lo spirito popolare potè e dovette esercitarsi a tirare tutti i suoi strali di odio, per imparare quell'esercizio difficile che è, per un popolo, liberarsi e redimersi, colpendo i suoi oppressori veri.

Noi non vediamo oggi che il rozzo e buffo spauracchio: rievochiamo tutt'al più con un senso di sottile ilarità la voce chioccia e roca che fremeva in un perpetuo gorgoglìo i suoi terribilissimi rancori contro tutto e contro tutti, ne ridiamo, ma i nostri nonni non ne risero; e i nostri bisnonni non poterono neppure arrischiarsi a consi-





Le due età di « Gioacchino Rossini »

dominato dalla tragedia — sulla quale, a sua volta, incombeva « il tiranno » — quel tiranno che oggi ci fa ridere: truculento, sanguinoso, scimunito che si faceva maltrattare per cinque atti dal vindice della virtù, o della patria o dell'innocenza, per la fondamentale ragione che aveva sempre la grulleria di rivelare i fatti suoi al « confidente », per finire tradito, vilipeso e ammazzato all'ultima scena. Questo tiranno che ha oggi un aspetto piuttosto burattinesco e buffo ebbe tuttavia sul teatro nostro una santissima funzione: quella di eccitare il furore popolare contro tutti i tiranni veri, di esasperare — e non c'era altro modo — i sentimenti di rivolta del popolo oppresso; fu un provvidenziale e grandioso fantoccio

derarlo sulla scena di un teatro, chè ebbero la sventura di vederlo vivo e sinistro sulla realtà di un trono — cattivo, straniero per solito, e furfante. Orbene tutta quella popolazione di tiranni finti che si lasciarono trafiggere tutte le sere per cinquant'anni dal pugnale vendicatore e libertario, ha lasciato nello spirito dei comici qualche traccia: gli stessi sentimenti che la esagerata e goffa personalità del tiranno ha ispirato al popolo in forme grossolane e talora puerili (tanto che ancor oggi vede il tiranno nella guardia regia e si sente fremere dei santi furori di Bruto dinanzi al più rassegnato carabiniere, figurandoselo provocatore prezzolato) si sono diffuse fra i comici; e tra i più colti in forme rispettabilissime che amano atteggiar-

si in non vane e non futili apparenze di tradizionalismo ereditate dalla Serenissima. Come ogni comico doveva avere nel suo corredo la goldoniana completa — bellissima tradizione che la sapienza leghista, più misera del più zingaresco guittismo, ha voluto soppressa — e doveva saper recitare in veneziano, così doveva custodire nell'animo un austero e discreto ideale



Nerone

repubblicano. E anche ora nonostante le velleità socialiste e qualche tendenza comunista è buon segno di razza, sul palcoscenico, essere repubblicani, tendenzialmente almeno!

Orbene, questa disgressione ci conduce ad esaminare un aspetto particolare dell'ingegno e dell'animo dello Zacconi. Non guidato da una soverchia fiducia nello Stato, in materia d'arte e di teatro, e tuttavia persuaso — come il Salvini, come il Modena — della funzione educatrice del teatro, della sua missione propagatrice di bellezza e di pensiero nel popolo, della nobiltà insomma dell'arte scenica, ha cercato sempre, tra compagni e discepoli, non già di unirsi per chiedere aiuti al Governo, ma di raccogliersi in saggie associazioni di interessi e di ideali, per ricondurre il teatro alla forma e alla dignità più illustri, liberamente e democraticamente, non ufficialmente.

Perchè? Per molte ragoni che in lettere, in programmi, in polemiche, in discorsi, in iniziative diverse ha svolte, illustrate e talvolta concretate in atti. Recentemente, in una intervista, egli ha per il primo osato muovere ad un partito politico l'accusa precisa di volere asservire il teatro a fini politici, con l'occupazione di certi elementi (organizzazioni di classi, esercizio di teatri comunali, costituzione di compagnie privilegiate in concorrenza con le libere, ecc.). Il proposito di emancipare l'industria teatrale dall'ingordo sfruttamento capocomicale — dice lo Zacconi — è un pretesto utilissimo per attirare a simile impresa la simpatia e la fiducia delle masse, ma il vero scopo è quello di ridurre il teatro un organo del Partito socialista.

Era almeno, se non è. Perchè è accaduto un fatto assai strano: con le ultime elezioni politiche, i socialisti alla Camera non sono molto diminuiti, ma le Amministrazioni comunali socialiste si sono sentite, tutte, più o meno scosse. In pari tempo la crisi economica ha colpito il teatro. A questo duplice urto le rapide e affrettate manifestazioni del programma socialista di politca teatrale sono crollate. Le Compagnie dei Teatri del Popolo si sono trasformate in cooperative o sociali per resistere alla crisi, le imprese dei Comuni socialisti per affittanze di teatri sono state abbandonate o sospese, le varie iniziative di «impadronirsi» del teatro, mediante organi statali di nuovo conio si sono fermate e le organizzazioni hanno avuto ed avranno molto da fare per salvare i comici dalla disoccupazione, senza rinunziare alle conquiste. Tutto

iò ha un valore storico relativo, ma e ha uno artistico notevole. Questo: l Partito socialista è il solo partito politico che abbia ritenuto utile ai uoi fini, adatto ai suoi intenti di pro-



Don Pietro Caruso

aganda politica il teatro — lirico e rammatico, come *arte*, e come *indu-tria*. E ciò non può essere per l'arte otivo di orgoglio nè di fortuna.

V.

Il teatro è economicamente un cam-o sperimentale assai facile, e assai urioso: facile nel senso che gli espe-imenti non vi sono rovinosi, curioso erchè vi hanno un decorso rapido, nche per la straordinaria irrequie-ezza dell'«ambiente» — appartato uasi dalla vita civile — naturalmente ensibile, nervoso, anzi capriccioso, e ure solo organismo che viva ancora econdo norme giuridiche spontanee ome sono le consuetudini, molte delle uali ora stanno risorgendo, dopo la mprovvisa e arbitraria, talvolta in-iusta, «soppressione» avvenuta ne-li ultimi conflitti del 1919-20.

Lo Zacconi aveva previsto quanto ra accade: lo aveva scritto e stam-ato. E, si noti, non lo aveva previsto temuto per spirito retrivo: egli fu ra i patrocinatori e coadiutori di quella Lega di miglioramento fra artisti drammatici con la quale ha poi lottato per dieci anni, in polemiche asperrime, e solo; egli invocò, inascoltato, una dozzina d'anni or sono, l'unione dei capocomici d'arte per contrastare il monopolio commerciale (non già l'unificazione amministrativa) della Società degli Autori, e fu solo a combattere una lotta che ora si rinnoverà: e quando fondò e diresse l'Associazione dei Capocomici parve così intransigente che stimò doveroso ritirarsi, avendo avuto il crudele coraggio di invocare la crisi, anzi il crollo, dell'industria teatrale per poterla risanare, risanare e risuscitare. Contro l'unione in sindacato d'affari dei proprietari di teatro, lo Zacconi fu solo a lottare: tanto che durante il contrasto, fu precisamente lui che esperimentò i teatri comunali (per solito di musica) per le sue recite, boicottate dai teatri privati e risoluto a non subirne i patti, talvolta angarici.

Questo lottatore ostinato non è, come si vede, un reazionario: è un liberale, un democratico, è perfino in



Gringoire

molte cose, un sindacalista. Ed è per conseguenza un repubblicano. Se abborre da un concetto di asservimento del teatro ai fini di *un* partito, abborre egualmente dal concetto di sta

tizzazione del teatro, come organismo artistico, sia esso accademia di Governo o ufficio burocratico. Contro tutte le forme di prepotenza e di tirannide (dell'uno, dei pochi... o dei troppi) egli è sempre pronto a insorgere: ed ha la non comune virtù di saper restare solo a combattere.

Qualcosa però ci insegna, l'opera sua di artista e di cittadino: che grandissimo torto hanno avuto i partiti politici in Italia di trascurare, di sdegnare più spesso, il teatro. Errore che il ministro Colbert non commise nella Francia di Luigi XIV. Con questo non vogliamo dire che sia da



Napoleone

augurarsi di portare la politica in platea... Dio ce ne scampi; come pure dall'avere un teatro cesareo e uno rivoluzionario. Non così va intesa la questione: pure è da augurarsi che le questioni, gl'interessi, le aspirazioni, i rapporti, gli affari della vita teatrale in Italia trovino considerazioni, cura, studio e patrocinio presso tutti i partiti, e non presso uno solo, o peggio presso due: il clericale per soffocarla e il socialista per asservirla. E gli altri — monarchici compresi — perchè disprezzano il teatro? Disprezzabile non è: nè idealmente, nè economicamente. Esso come arte che vive rivolgendosi alla massa, ogni giorno, ha nei costumi della vita moderna una importanza sempre crescente; la quale non deve fuorviarne la considerazione, come spesso accade; coloro che così lo considerano, credono spesso di potere a loro beneplacito e capriccio tramutarlo in cattedra, in pulpito, in tribuna da comizio. Errore. Il teatro ha una efficacia istruttiva ed educativa sulla massa a una sola condizione: che voglia essere arte, soltanto arte, senza preoccupazioni nè politiche nè religiose: cioè che sia libero; non servo di scuole, nè di partiti, nè di chiese: e poichè il teatro italiano ha protetta la sua libertà, probabilmente, col suo nomadismo corretto e disciplinato da usanze e costumi da tribù, non è senza interesse e senza valore la concezione che ne rappresenta e ne sostiene un partiarca venerabile qual'è ormai lo Zacconi.

E' il concetto classico, puro, tradizionalista riassunto con maggior vigore che mai dal più ribelle e indocile artista di teatro che tanto è ancora oggi rivoluzionario e avvenirista in materia artistica, altrettanto è tenace custode delle forme tradizionali della vita del teatro, assertore convinto della «moralità» necessaria dei principî che la disciplinano.

VI.

La parola, agli scettici, ai prudenti, e anche semplicemente a quanti vivono nella norma di vita comune alla grandissima maggioranza, può suscitare un sorriso di vaga ironia: moralità? Sì. Ermete Zacconi ha precisamente dell'arte questo concetto di legge morale che deve avere l'artista per norma della sua vita come del suo lavoro e deve darsela da sè: imporsela come ci si impone la regola di un ordine monastico, o la ferrea disciplina di una missione. Non è artista — dice — chi, posto tra un interesse lucroso e

un sacrificio dignitoso, sceglie il lucro; chi lascia la sua arte per fare « un altro mestiere » può essere una



Il Tessitore
Cavour

rispettabilissima persona e rendere magari un gran servizio all'arte lasciandola, ma non è un artista. Per l'artista primo pensiero è l'arte sua: poi viene tutto il resto, compreso il pane.

Ma simile idea non è per tutti. No. Difatti l'arte non è per tutti: nessuna arte. Perchè dovrebbe essere per chiunque il teatro? C'è posto per gli umili, per i modesti, per i piccoli, necessari quanto i grandi, ma non c'è e non deve esserci posto per gli oziosi, pei vagabondi, per gli incapaci, pei rifiuti d'ogni mestiere e d'ogni ufficio, o peggio per gli esercenti variopinte industrie — maschi o femmine — che si dànno al teatro per avere una qualifica professionale presentabile.

L'argomento è fra quelli che più accendono lo spirito polemico e pugnace dello Zacconi; e perchè ha una importanza sociale e filosofica, e tocca i più umili problemi del vivere civile e i più alti punti dell'estetica creativa e della critica — sol che si riponga il teatro nel quadro di tutte le altre arti — meritava, credo, di essere accennato, in un ritratto d'artista.

VII.

Le idee dell'uomo si riflettono nell'opera dell'artista: il suo carattere si rispecchia nelle sue predilezioni estetiche e dottrinarie. Spirito positivista animo battagliero, talento curioso e studioso, più incline al raziocinio che



ERMETE ZACCONI
(Fot. A. Badodi)

alla fantasticheria, Ermete Zacconi è una di quelle figure solide e quadrate come le spalle, di un equilibrio raro

negli artisti, rarissimo negli artisti di teatro: ma quale lo ebbero il Salvini e il Modena: della tempra di coloro che hanno sempre il dominio assoluto delle proprie forze e dei propri sentimenti. Nel *Paradosso* del Diderot sosterrebbe con onore l'argomento della insensibilità scenica.

Uno dei tratti più curiosi del suo carattere si rivela nel contrasto — del resto frequente — fra il genere prevalente delle sue manifestazioni artistiche e l'indole sua propria. Non è raro l'attor comico « brillante » che è nella vita d'umor triste e malinconico. Ma è meno comune l'attor tragico cui non si attacchi un po' della sostenutezza o della mutria dei suoi personaggi. Chi conosce lo Zacconi per averlo veduto agitarsi nelle convulsioni del Moro, tremolare per due atti nella paralisi di Osvaldo, saltare nella frenesia di Lorenzaccio, sventolare le mani nelle discussioni del Crampton, torcersi nella agonia per stricnina di Corrado, non immagina mai ch'egli sia il più sereno e il più gioviale uomo di questo mondo...

m. f.

(Dalla *Rivista d'Italia*, 1921.)

ELEONORA DUSE

L'anno 1921 dovrebbe chiamarsi nella storia del Teatro italiano l'anno del ritorno della Duse, sulle scene, dopo circa dieci anni di silenzio.

La cronaca è dominata dalla notizia delle sue recite: l'attesa, diffidente, inquieta, incredula, prima; e poi la trepida impazienza del pubblico, lo sbigottimento provato assistendo a quel che nessuno avrebbe immaginato, gli echi infiniti del trionfo, i commenti, le discussioni non soltanto sull'artista ma ben anche sui lavori che ella ha presentato nella sua luminosa trasfigurazione o meglio sublimazione interpretativa.

Tanto è stato detto e scritto dell'artista prodigiosa che io non potrei dir nulla di più. Sono fra coloro che la ammirano, che la adorano, che non san trovare altra formula alle proprie impressioni, se non questa: la perfezione. Non immagino nulla più su o più in là. E' il miracolo.

Eleonora Duse è figlia d'Arte. Ed è somma. E' il fiore più puro di una razza e di un mondo. Onoriamo in lei il fenomeno fortunato e mirabile di una magnifica « selezione naturale » ma onoriamo in Lei non solo un « bel caso » ma il complesso delle cause sottili e misteriose che lo han prodotto: cioè l'Arte, nel senso di mondo teatrale, in specie, e tribù artistica in genere.

Nella nostra umile gente è ancora vivo, specialmente nelle città che hanno una storia o una tradizione artistica, l'uso di riconoscersi, di stimarsi, di rispettarsi, fra colleghi o compagni (fin da prima che queste belle parole fossero guastate e sfruttate dagli « organizzatori ») in virtù di questa sola qualità: « essere dell'Arte », fosse quella dei setaiuoli o dei fabbri, dei tintori o dei medici, dei banchieri o degli scalpellini.

Strano. Tutte le arti sono diventate mestieri, e si sono vantate di questa trasformazione: fra le Belle Arti è ormai raro che taluno sia chiamato maestro, ma tutti sono facilmente professori. Il teatro, la più vilipesa e la più stravagante delle arti, ha conservato per sè, per le sue maestranze, per i suo adepti, per la sua tradizione, per le sue debolezze, per i suoi vizi, per le sue libertà morali, famigliari, giuridiche, questo bel nome comprensivo e puro: Arte.

Quando ci si trova dinnanzi a un prodotto » come Eleonora Duse, si capisce che cosa vuol dire « l'Arte ». E si capisce che cosa doveva voler dire, quando ogni persona aveva la sua, e di essa aveva l'orgoglio ma anche la dignità, la coscienza, il rispetto, la gelosa custodia delle tradizioni e dei costumi, dei pregiudizi magari ma anche delle leggi: quando essere dell'arte costituiva un titolo sufficiente al rispetto dei compagni, ed essere di un'arte significava una dignità sufficiente al rispetto di tutti gli altri cittadini. Tutti sanno qual segno di inferiorità morale e civile fosse il « non aver nè Arte nè Parte ».

Medio-evo!... Sì. Medio-evo; ma di quello buono: di quello che ha fatto il Rinascimento, e la meravigliosa fioritura di individualità onde va gloriosa nei secoli. La fioritura di Eleonora Duse è un fenomeno affine a codesto: la perfezione tecnica di un'arte raggiunta per l'affinamento spontaneo di un'attitudine a traverso qualche generazione e illuminata e disciplinata, per soprappiù, da un talento eccezionale. La sensibilità altrettanto eccezionale ne è il necessario substrato.

Nihil est in intellectu nisi prius fuerit in sensu.

Questa sensibilità squisita è il segno e la virtù dell'individuo prediletto dalla sorte e dalla natura: ed è alimentata da tutte le lusinghe della Bellezza, schiarita da tutte le luci del sogno e della fantasia, acuita dalla suggestione musicale di tutte le voci blande e potenti della vita: vengano esse dagli orizzonti cerulei sulle onde maestose del mare o dalle secrete angoscie di un'anima di madre.

* * *

Eleonora Duse riprese a recitare il 5 giugno, al Carignano di Torino, nella Compagnia di Ermete Zacconi, cui volle aggiunti alcuni attori, interpretando la *Donna del mare*.

Per lo studioso e il ricercatore, ci è facile segnalare come fonti di notizie di questa recita, e di quella della *Porta chiusa*, avvenuta il 25 giugno, tutti i giornali quotidiani d'Italia del 6-7 e del 26-27 giugno.

Notevolissimi pertanto furono alcuni articoli critici: di Renato Simoni, di Domenico Lanza, di Silvio d'Amico, di Piero Pancrazi.

E' impossibile adombrare un pallido profilo di Eleonora Duse, senza rifare la cronaca delle impressioni per le recite dell'anno 1921, senza inquadrare i pochi tratti che è possibile cogliere, nella sagoma delle figure ch'ella ha ricondotte sulla scena.

Ancora una volta il prodigio di un'arte non uguagliata mai è apparso vivo, limpido, palpitante di purezza, tremulo di emozione, fulgido di bellezza dinanzi al pubblico attonito e affascinato — per una gran parte del quale la festa d'arte aveva il valore di una rivelazione, perchè non conosceva questa fiamma di poesia e di femminilità che ha nome la Duse. E chi può rievocare le non dimenticabili emozioni della sua creazione scenica di altri tempi, ha ritrovato intera in lei l'austera e semplice grandiosità di espressioni che ravvivano in echi melodiosi i palpiti della nostra giovinezza e ci danno ancora la sensazione di vivere, per loro, una seconda vita, in un'atmosfera diversa dall'usuale, nel cerchio magico di un sogno d'anima che ha della realtà la nitidezza incisiva e schietta e dell'arte l'irradiazione trasfiguratrice.

Le recite che Eleonora Duse ha date e darà sono il più grande beneficio che si potesse desiderare per l'arte drammatica italiana, poichè sono l'attestazione viva e possente di ciò cui può giungere l'arte scenica in nobiltà e in bellezza. Vedere e udire Eleonora Duse significa apprendere e capire che il teatro ha le stesse possibilità creative — effimere purtroppo — di tutte le altre arti (della

musica come della pittura), e di toccare le vette eccelse della creazione artistica dove la suprema Bellezza si

come Ermete Zacconi. Essi stessi sanno che non esagero: e i più grandi lo san meglio di tutti, e lo studio



ELEONORA DUSE (*Fot. Schemboche*)

incontra con la suprema Verità.

Nè che io dica questo dispiacerà agli altri artisti: anche ai grandi,

di umiltà nella quale sa comporsi lo spirito di Zacconi, accanto alla grande sorella, è il più grande omaggio

che sia reso all'arte di Eleonora Duse poichè egli, ch'è il solo che possegga in sè la potenza di toccare cer-



ELEONORA DUSE (*Fot. Nunes-Vais*)

te cime, sa pure che nessuna donna ha mai dato in una sera una così mirabile creazione di attimi perfetti, come Lei, e sa che quegli attimi scoccano con la precipitazione dei granelli di polvere di una clessidra dando la sensazione precisa di una melodia meravigliosa, di cui non una nota deve andar perduta.

Questo miracolo di bellezza è riapparso, ancor vivo e splendente; e noi ne auspichiamo fortuna e gloria di dignità per l'arte drammatica italiana. Esso consacra nella memoria delle nuove generazioni una immagine che vivrà nel loro pensiero come uno di quei tesori dello spirito ai quali si attinge per tutta la vita, la forza e la gioia dei sogni d'arte più puri: di creazione e di comprensione. I giovani d'oggi recheranno il ricordo di tanta bellezza fino ai confini del secolo prolungando la vita spirituale di questo essere privilegiato oltre i limiti segnati alla vita di una persona.

* * *

E' stato detto parecchio male della *Donna del mare*: non so quale segreta simpatia mi faccia considerare con qualche predilezione quella figura di donna dallo spirito turbato per uno scrupolo di coscienza in un fremito assurdo ma poetico. Di tante crisi che può attraversare lo spirito di una donna, quella di Ellida non mi pare nè la meno interessante nè la meno pura. Molti attribuiscono le crisi dei sensi e a queste attribuiscono importanza e valore capitali: una crisi di sentimento, quasi di superstizione sentimentale, lor sembra futile. A me no. E ritengo che non è piccolo merito dell'Ibsen avere individuato questa crisi in un caso immune da bassezze sensuali e morali, animato dal fascino di una schietta poesia naturale.

Ho anche l'impressione che una tal passione maniaca del mare debba essere a noi mediterranei, non soltanto comprensibile, ma famigliare. E' la passione di Ulisse e di Glauco rimpicciolita fino a capire nell'anima di una donna, fino a occuparne la fantasia piuttosto che a sforzarne la volontà, fino a inquietarne la coscienza e a turbarne l'affetto piuttosto che ad animarne l'intelletto e ad elevarne la dignità.

Ellida è una piccola e povera e dolce anima di donna nella quale la *rêverie* romantica si è manifestata in una forma selvaggia. Dalle sognanti fantasticherie della sua casa del faro è stata tolta, e rinchiusa nella stretta e uggiosa vita di un medico di campagna. E' diventata una moglie; ed è rimasta un'estranea in quella famiglia memore di un'altra donna, della madre cioè delle due ragazze grandi del dottore.

Fra lei e la sua nuova famiglia è una zona di incomprensione e di incompatibilità sufficiente ad alimentare la sua inquietudine, a riaccendere in bagliori mendaci le tentazioni assurde di un incosciente e puerile sentimento di zingarismo avventuroso che ebbe per lei forma e figura di una promessa sentimentale fatta a un giovane marinaio. Perchè questa piccola storia di un sogno adolescente assuma vigore di rappresentazione ideale, bisogna sentire nel rozzo marinaio che torna col suo sogno ostinato e con la sua pretesa puntigliosa non lo sciocco avventuriero e l'inverosimile creditore d'amore, ma l'inquieta superstizione e la solenne religione del mare. Due anelli stretti in un cerchietto da chiavi e gettati in mare con l'intenzione di sposare così, sacerdote il mare, due persone?... ma è una storia da ragazzi, dicono i fieri positivisti della critica e gli spregiudicati razionalisti della platea. E forse a Torino e a Milano si è veramente un po' troppo terràgnoli per sentire in questa storia qualcosa di più di una novelletta da bimbi.

Ma Eleonora Duse non è soltanto figlia d'arte: è anche figlia del mare: è chioggiotta, per origine di famiglia (l'ha ricordato, con accenti gentili Raffaello Barbiera): è quindi adriatica e veneziana. E sa che lo spirito degli uomini non ha sempre considerato come una futilità sciocchere'la da donnetta malata il rito solenne di uno sposalizio simile, e di mistiche e auguste nozze col mare... Dovrebbero in-

vero saperlo anche gli italiani d'altri siti, che ci sono ancora sul fondo dell'Adriatico gli anelli del Doge di Venezia: e le soavi e pompose nozze danno ancora angoscie e dispiaceri e sangue... sì, anche sangue per quella fanciullaggine che rappresentava la storia dell'anello!

Non è dunque poesia da isteriche, anche se alla laguna veneta si voglia sostituire il fiord, quella di cui non dispiacque all'Ibsen di aureolare Ellida. Se poi ne trasse una conclusione troppo borghese o una figurazione troppo angusta, in un dramma certamente sconnesso e povero, diamogli indulgenza: ha dato a noi, nella voce di Eleonora Duse, una luminosa visione di poesia, un canto del mare così arioso, così puro, così lucente, che molto, per esso, si sente di poter perdonare al drammaturgo e al filosofo.

Invero, ascoltandola, si penetra a fondo nella musica di questo verso: «*conobbi il tremolar della marina...*».

* * *

La Donna del mare è il dramma della coscienza che oscilla tra la vertigine di una libertà senza limiti di doveri e di diritti — al di là del bene e del male — e la severa costrizione della dignità e della realtà sugli istinti: Ellida è nella verità della sua vita e più ancora nel turbamento della sua immaginazione la creatura incerta, fluttuante come il mare instabile che adora con frenesia, nella quale si urtano tutte le tentazioni e si accavallano tutti gli scrupoli, e si aggrovigliano gli impulsi ciechi dell'istinto e i richiami possenti della ragione finchè una parola non giunge a illuminare l'oscuro delirio della sua ossessione. E' il dramma di un'idea: il dramma della libertà... malata di irresponsabilità.

Le Idee sono forse organismi che hanno una loro vita autonoma, come individualità etiche: fisse e immutabili nella loro essenza, ma suscettibili di tutte le accidentalità quando si plasmano in un cervello e si incarnano in un essere vivo: allora assumono le debolezze e la caducità della natura umana: si alterano e si deformano, si ammalano e si ritemprano, guariscono o muoiono.

L'idea di libertà è una delle più delicate: si ammala facilmente: si intorbida e si rischiara, si assottiglia e si gonfia, si torce e si ripiega, si smarrisce e si ritrova. In ogni individuo ha una sua fisionomia, un suo carattere, una sua natura: *La donna del mare* rappresenta un caso tipico di malattia e di guarigione dell'idea di libertà in una donna: e nello stesso tempo — perchè opera d'arte — manifesta questo tema non coll'aridità della dissertazione clinica, ma con la figurazione pittorica e poetica di un dramma spirituale e universale.

E' uno dei grandi problemi dello spirito individuale — del quale vediamo oggi aspetti, (non immaginati in altri tempi) di rara e spaventosa evidenza nei turbamenti grandiosi dello spirito collettivo. Mai come oggi la idea di libertà è stata tanto malata: nell'uomo e nella donna, nella famiglia e nello stato, nella società e nella chiesa, nel cantiere e nel mercato, nella scuola e nel tribunale: e la sua malattia è precisamente la irresponsabilità.

Se Eleonora Duse ha scelto per il suo ritorno alla scena l'opera di Enrico Ibsen che tratta questo problema clinico dell'uomo, della donna e della società, per una semplice e chiara predilezione artistica per la figura di Ellida che assume e assomma in sè i termini del problema, bisogna riconoscere che l'ispirazione dell'artista, connessa per i più sottili vincoli misteriosi con la vita del mondo, ha obbedito inconsapevole e provvidenziale a una profonda necessità dello spirito odierno, al richiamo solenne, disperato come l'urlo di una tempesta, dell'anima nostra di uomini, di cittadini, di soldati, di poeti. Ed io lo credo: gli artisti sono gli interpreti naturali,

spontanei dell'anima collettiva: e come le opere dei grandi scrittori sono sempre il risultato di uno scandaglio profondo di quell'anima, così le opere più effimere degli artisti rivelatori subiscono gli influssi dei suggerimenti oscuri della folla.

Se si cercherà un giorno perchè nel l'anno di grazia 1921 avrà riecheggiato in Italia in una voce sonora delle più suadenti armonie, la parola della *Donna del Mare*, si stenterà a credere che ciò sia avvenuto per il semplice e fortuito capriccio di una artista, e si amerà risalire da questa scelta alla causa più remota di un bisogno spirituale diffuso, come determinante complessa di una manifestazione nazionale; anzi, umana.

Perchè ciò che parve l'affermazione di un filosofo, l'incitamento di un sociologo, il monito di un pensatore circoscritti a favorire una emancipazione politica della donna, dai ceppi della tutela delle leggi o dei costumi, a preconizzare la sua assunzione alla perfetta e piena autonomia giuridica ed etica, assume oggi un significato ben più vasto e più generale. Questo che fu un problema filosofico è oggi un problema pratico... (tanto è vero che la ragion pura e la ragion pratica si identificano in certe ore della storia umana nel perpetuo ondeggiamento dello spirito e delle passioni). Quello che parve la figurazione arbitraria e poetica di un fenomeno raro di smarrimento della coscienza, tentata da tutte le vertigini delle passioni scomposte e degli scrupoli insidiosi, ci appare oggi la rappresentazione grandiosa e perfetta di un fenomeno universale. Chi non si è sentito attratto dal vortice tormentoso dell'avventura fuori d'ogni legge umana e divina? Chi non ha sentito l'oscura sollecitazione delle mille voci dell'uragano recente e non ha creduto cogliere in qualcuna di esse la parola rivelatrice di una nuova verità o l'incanto di un appello a una felicità nuova? Il gran mare della vita ha mugghiato e ululato dinanzi alla nostra anima sbigottita per cinque anni, e ancora le onde non placate squassano e fan tremare gli edifici della riva; chi non ha visto, una volta almeno, in questi anni trascorsi di tempesta umana, naufragare principî, ideali, speranze, fedi, memorie, promesse, illusioni, volontà, sogni di poesia e propositi di operosità, aspirazioni di felicità e magnificenze di conquiste spiritual, e non ha assistito trepidante e disperato alla sommersione di ogni bellezza e di ogni purità sotto la furia di un cataclisma sfolgorante della sanguigna luce di un sacrificio incomprensibile? e pure chi non ha visto risorgere dal mistero dei gorghi furibondi la figura sinistra e fascinatrice di un essere ignoto, oramai straniero, trapassato, inutilmente risorgente a tentare ed a inquietare con l'aspetto lusingatore delle reminiscenze giovanili, e delle promesse e delle dedizioni spensierate, e dinanzi allo strazio della incertezza, non ha sentito la necessità di ritrovare in sè, in sè stesso soltanto, l'unica forza salvatrice della vita e del pensiero, dell'amore e della bellezza: la forza della coscienza, libera ma sola; sola ma responsabile?...

* * *

Questo ci dice ancora *La donna del mare*, e questo ha voluto dirci Eleonora Duse, nel ridare la vita meravigliosa del suo spirito a Ellida inquieta, turbata nei suoi più segreti palpiti di donna e di madre dal rimorso della infedeltà ad una promessa incosciente e dal dolore di un legame sociale privo d'amore al quale si crede incapace di dare alimento, ragione e bellezza di affetti.

Non dico che ella abbia avuto questa premeditazione filosofica, ma credo che abbia obbedito a una ispirazione di umanità quanto d'arte, scegliendo a sè stessa il compito più appropriato alla sua personalità odierna e più necessario allo spirito dei tempi.

Ed ha composto nelle linee pure

della verità semplice e viva, la figura inquieta di quella donna smarrita per il fascino dell'immensità e che vi si perderebbe disperata se la coscienza più alta non la richiamasse, libera, alla ragione, di quella donna nella quale si riflette oggi lo spasimo segreto di tanta gente umana.

Tentar di ridire in parole le sfumature musicali della sua voce, le fuggevoli melodie della sua dizione, le ripercussioni infinite e lievissime, i guizzi e le carezze, le morbidezze vellutate e le strida sottili composte in un'armonia viva, fluida, facile, « senz'artificio » che incanta e sbigottisce? Non sarebbe possibile: non si descrive la fugacità di un sorriso, il lampo di uno sguardo, la fragilità soave di un gesto. Si potrebbe forse descrivere la realtà: ma l'Arte?... E l'arte di Eleonora Duse trascende ogni descrizione. Sfugge ad ogni analisi: è più alta di qualunque immaginazione, è più pura di qualsiasi concetto: non c'è termine di paragone nè misura di ragguaglio che possa esserle applicata.

Bisogna aprire l'anima dinanzi a Lei, ed accogliere colla gioia che stringe la gola e vela gli occhi il fascino di una creazione che appare al di là della vita e al di sopra dei sensi: nella purezza immacolata del cielo dell'Arte. Così l'accolse il pubblico, a Torino come a Roma, a Milano come a Firenze e a Napoli, il pubblico d'Italia, e disse nel plauso interminabile la sua gioia e la sua gratitudine.

Perchè l'arte di Eleonora Duse è unica? Si ha un bel dire che essa sfugge all'analisi: difficilmente si resiste alla tentazione di precisarne i caratteri e di sceverarne i mezzi, tanto essa affascina lo spirito.

La grande artista ha un posto speciale ed unico nell'arte scenica: non tanto per l'ampiezza delle figure interpretate — sebbene si estenda da *Mirandolina* a *Hedda Gabler*, da *Santuzza* a *Cesarina*, da *Margherita Gautier* a *Silvia Settala*, da *Francesca* a *Nora* — quanto per l'intensità delle creazioni sceniche, per la variabilità (e talora per la volubilità) delle espressioni in una stessa figurazione per il carattere di vera e propria creazione fisica del personaggio. L'opera sua non ha precisamente i caratteri dell'interpretazione, ma quelli, diversi, dell'incarnazione: quando ella assume un personaggio, non attacca una maschera al suo volto nè dà alla sua mente la piega di un concetto interpretativo da conservare con un'attenzione vigile e guardinga, ma crea dentro di sè un'anima, foggia una persona; e disciplina tutta sè stessa



E. Duse in *Rosmersholm*

come se intonasse gli strumenti del proprio spirito, del proprio volto, della propria persona in un accordo perfetto — secondo un carattere e una sensibilità particolari: poi « si lascia vivere » in scena, si lascia parlare, — quasi dà la mossa al meccanismo che ha montato, caricato, aggiustato in sè, — e si trova ad obbedire in un'apparente incoscienza — alle parole che dice, coi gesti che le suggeriscono. E perciò l'opera sua ha quell'aspetto semplice, spontaneo, vivo, fluido, facile, senz'artificio palese che incanta e sbigottisce.

Questo ch'io dico pare (ed è) la semplice spiegazione di un metodo: qualunque artista vi può dire che fa lo

stesso. Ed è forse vero: la differenza sta nei risultati che ottiene, dipendenti molto dalla tenacia, dalla forza, dalla coscienziosità, dalla precisione con la quale usa il metodo, e moltissimo dall'indole dell'ingegno e dalla sensibilità artistica.

L'ingegno e la sensibilità che guidano la Duse nell'invenzione quasi infallibile di espressioni tenuissime e precise sono il dono di cui Dio o la Natura l'ha fatta ricca: dono raro ed a memoria d'uomo, unico, per l'armonia perfetta di codesti elementi: l'intelligenza intuitiva e la sensibilità squisita; elementi di essenza così sottile che un nulla può ferirli e appannarli. Se si pensa alle condizioni di disagio, di rumorosità, di fastidio nelle quali sono destinati sui teatri nostri e nelle consuetudini del nostro pubblico, a manifestarsi, si ha appena l'idea dell'enorme forza di volontà che occorre a conservare, al riparo delle distrazioni e delle emozioni esterne, la creazione già mentalmente compiuta che anela in uno spasimo, a manifestarsi. Perciò l'attrice appare quasi sempre come trasognata, astratta: è; non pare; è altrove, è nel dramma, con la mente e con tutta sè stessa.

Il volgo stenta a credere tutto ciò: e pensa con la sua grossa semplicità: è una posa. La Duse ha passato la sua vita nell'accusa di posare, di avere mille fisime, di obbedire a mille scrupoli immaginarii, di coltivare mille nervosità capricciose e mille sensibilità complicate.

Invece tutto ciò è molto più doloroso che gradevole, perchè è vero; ed è semplicemente il travaglio, il tormento, lo spasimo della creazione artistica: che avranno quasi sempre riflessi meno penosi e anche meno fulgidi, in un uomo, ma che hanno — senza che ci sia nulla di strano — ripercussioni acutissime in un organismo femminile. Questo spiega le ineguaglianze, le variazioni, le oscillazioni di toni e di colori delle sue creazioni: quella di domani non sarà identica a quella di ieri: eppure sarà ugualmente vera e perfettta.

E il prodigio non si ripete, ma si rinnova.

Vivere nello spazio di tre ore un personaggio, cioè una vita intera, con la memoria delle parole, con la padronanza dei gesti e della voce, con la certezza degli eventi e la apparente trepidazione e dell'inatteso e dell'imprevisto, vivere cerebralmente così, non sarebbe possibile se la parte tecnica di quest'arte non avesse una preparazione perfetta. Di molte prove?

Oh! per carità, non scherziamo: le prove!... Sono una miseria, fastidiosa ma soprattutto di un'importanza materiale, teatrale, meccanica: la preparazione di cui parlo è quella dello spirito, la preparazione meccanica dei mezzi personali si acquista in una ventina d'anni di vita scenica (difatti ella si arrischiò sulla scena a quattro e a ventiquattro la sua maestria tecnica era quasi perfetta). mentre non si ha la possibilità di ottenere quell'altra, se non per grazia di Dio E niente altro che un'ispirazione geniale mirabile può suggerire l'atteggiamento, il gesto, l'intonazione, lo sguardo della Duse nella evocazione dello straniero, nella *Donna del mare*, e così in cento altri momenti d'altre opere.

Interpretare si può qualunque figura, creare, così, no. Ci sono figure sceniche che la Duse stessa saprèbbe — come ha saputo — interpretare, ma non saprebbe nè vorrebbe giungere a creare: sono di solito figure letterariamente compiute, quasi direi «esaurite», nelle parole, alle quali non si può aggiungere dei tratti decorativi esteriori ma che non c'è da integrare spiritualmente e da compiere, sia perchè sono piatte sia perchè sono volgari.

Anche questo non è un capriccio: è una conseguenza del carattere dell'artista, della sua personalità. E' naturale che un'anima ricca, complessa, elevata sia assolutamente inadatta

bile a una figura povera, senza rilievo psichico, tutta esteriore. E' altrettanto naturale, ma è più raro, che quell'anima ricca abbia anche l'intelligenza di sapersi scegliere le figure da creare, e di sapere magari scorgere in alcune quello che nessun altro di loro ha visto. Ma questo è appunto il privilegio dell'artista: quello che non si spiega e non si analizza; quello che si ammira con reverenza, e non si discute.

E' il segno della creazione artistica e geniale, che dà quella singolarissima impressione di vita e di verità e nello stesso tempo di irrealità: l'impressione, direi, di qualcosa che è fuori del tempo. Siamo già oggi, saremo fra qualche mese persuasissimi di avere conosciuto la signora Ellida Wangel, in persona: una signora strana, colpita da una strana ossessione: ma dove? ma quando?...

Io giurerei di aver incontrato in qualche salotto Cesarina, la moglie di Claudio, e di aver conosciuto Hedda Gabler. E son proprio certo di non essermi soffermato in un atrio di locanda ad ascoltare Mirandolina?

E' questa una delle più nobili, preziose e meno avvertite virtù dell'arte scenica: di allargare il senso della vita, al di là dei limiti di un'esistenza individuale: nel passato che rievoca, nell'avvenire che presente. Non avrei certo dell'epoca romantica, della vita e del teatro d'Italia, se non avessi udito Tommaso Salvini, l'idea che posso averne ricordandolo. Quale epoca ricorderà a noi, ed ai venturi, la Duse? Non una, ma molte: e non sarà sgradevole ricordarle.

Adempiamo frattanto al dover nostro di cronisti, ricordando che al suo fianco, i suoi più giovani collaboratori — Margherita Bagni, Augusta Cristina, Memo Benassi, Giulio Gemmò, Leo Bartoli, Fernando Testa — composero con zelo, con devozione, col migliore uso possibile delle loro forze le figure che circondano Ellida; e dove le forze potevano essere inadeguate, la cura e l'amore e l'umiltà le hanno inalzate al loro più alto grado. Non piccola lode per artisti giovani cui soverchiava l'onre grande di tanta altezza vicina. Rispetto alla quale apparve uguale soltanto l'affettuosa modestia in cui si ritrae Ermete Zacconi.

* * *

Così, se la commozione non vincesse ogni proposito ed ogni possibilità di esame pacato della creazione scenica di Eleonora Duse nella *Porta chiusa*, sarebbe interessante rievocarne qualche tratto e farne argomento di dissertazione: ma dinanzi a certe armonie di dolcezze musicali e di slendori plastici che formano un'opera d'arte organica e inscindibile, rivendico il più alto e il più modesto diritto della critica: quello di commuoversi. A che pro tentare di diluire in immagini ricercate ed in paragoni irrilevanti un complesso di sensazioni che non è possibile comunicare? L'opera d'arte si è presentata all'anima nostra in una tale compiutezza e in tanta perfezione di proporzioni che non se ne può isolare una parola o un gesto senza distruggerne l'incanto meraviglioso.

Il pubblico l'accolse con una intensità di simpatia religiosa come si accoglie trepidando la rivelazione di un mistero, la scoperta improvvisa di un orizzonte infinito, la comunione pura di un'anima che si dona. Non saprei paragonarla al altro che ad una sonata di Beethoven; e non saprei avvicinare ad altro che ai quattro accordi finali di una musica drammatica non superata, non uguagliata ancora, le quattro sillabe in una parola unica, ripetuta — « Sola. Sola. » — che chiudono la commedia.

Nessun accento di desolazione austera e rassegnata che conchiuda un dramma e una esistenza potrà mai avere nella vita o nell'arte un suono più disperatamente umano e più limpidamente bello. Se l'ascolto ancora, anche nell'impressione affievolita della memoria acustica, ne ho un fremito e

un profondo desiderio di pianto. Tutto quel che passa di tenerezza e di dolore, di rammarico e di fierezza, di dignità e di pudore in un'anima di donna — che si è fatta più grande della sua sventura e del suo errore — richeggia in quella parole, si riflette in quello sguardo, palpita tremante come una luce di stella su quella bocca ancora atteggiata a un bacio di mamma verso il figliuolo che si allontana, al di là della porta non più chiusa, verso la vita e il suo destino.

E in quel momento non è più «una» madre che sospira, ma è l'immagine «della» madre: è la Madre in Idea.

Per questa divina virtù di trasfigurazione e di semplificazione ideale di una figura e di un intero dramma, l'arte dell'interprete non è più un'arte che rivela ma un'arte che crea. Si può pensare che *La Porta chiusa* assurga a tanta altezza di significato perchè è più vicina al nostro sentimento che non sia *La Donna del mare*, sì che più agevole sia alla trasfiguratrice lo innalzarla. E' più chiara; ma è altrettanto simbolica: bensì in altro modo, con altri mezzi, secondo un procedimento rappresentativo diverso. Ma c'è proprio un'arte simbolica e un'arte che non lo è?

* * *

L'immagine della porta chiusa — quasi di un ostacolo che si frappone fra l'uno e l'altro individuo, di un impedimento morale alla comprensione reciproca in generale, ed a quella fra membri di una stessa famiglia in particolare — se non ha la facile evidenza del riferimento, ha un certo fascino poetico che si avvicina al simbolo. E nel dramma questa immagine fugacissima può assumere funzione preziosa di pensiero dominante, ancorchè sottinteso: strano caso di motivo dominante inespresso, di contenuto musicale taciuto. E' la nota di tutto ciò che non è detto e non si dice, fin nella più affettuosa consuetudine di familiarità, l'indicazione di una porta chiusa alla quale non si osa neppure di battere ma che si guarda inquieti, curiosi, fino a esasperarvisi per un senso di paura e di attrazione come dinanzi a un mistero. Quel mistero di famiglia che piccolo o grosso è in ogni casa e in ogni consorzio umano

L'interpretazione normale di questo dramma tende a metterne in rilievo la parte diciamo così esplicativa del mistero stesso: Eleonora Duse vi ha visto la possibilità di esprimerne la parte occulta, l'inespresso, il sottinteso fascino musicale.

Non credo che Marco Praga abbia mai pensato di aver scritto un'opera simbolica con *La Porta chiusa*; e anche cercando con il classico lanternino della pazienza, acceso di buone intenzioni, non credo che si troverebbe in quel doloroso groviglio di amore e di pianto nessun simbolo, collocatovi intenzionalmente dall'autore. Ma appunto per questo, forse, c'è: perchè la immagine diventa simbolo da sè, quando acquista una intensità di espressione che soverchia il caso particolare e tocca l'idea generale, mentre non arriva ad essere nulla più di un giuoco rettorico quando è premeditata, anzi pregiudicata da un un'intenzione.

* * *

Tante cose abbiamo conosciuto di più, che prima non avessimo percepito, nella commedia di Marco Praga: che, mi pare, è fra le pochissime opere di schietto carattere verista, di chiara ispirazione del vero, (comunque costretto nelle rigide pareti di una commedia borghese) nelle quali viva e frema una poesia umana e pura. Questa idea sana, diritta, lucida che scancella la colpa col pudore l'errore con la rinunzia, l'amore con la maternità, a me pare bella. E tutto mi sembra diminuire d'importanza, nella commedia, dinnanzi a quel monumento di luce spirituale che la domina: la Madre. Confesso che l'ho capita esattamente soltanto quando quella creatura d'arte e di poesia e di realtà ha as-

sc.nto, dinanzi ai miei occhi, l'improvvisa luminosità di certi accenti, di certi atteggiamenti, di certi silenzi di Eleonora Duse, in certi momenti nei quali ascoltandola non si sa più — dice il Simoni — «se si è nella luce o nella musica». Verissimo. Forse perchè si è nell'una e nell'altra in attimi di armonia perfetta.

* * *

Fra i mille pregiudizi nei quali si abbassa e si isterilisce la letteratura, quello «di scuola» — di qualunque scuola o tendenza, è il più dannoso di tutti: nessuno può fare, apposta, un dramma simbolico o realistico o idealista: bensì l'opera avrà in sè prevalente alcuno di questi caratteri se ed in quanto la sincerità dell'autore delle tendenze verte sui mezzi, non sulla sostanza.

Così accade che per un più acuto sguardo di interprete, un'opera teatrale riveli qualche carattere inavvertito: e non sia un'aggiunta dell'interprete, ma sia una forma di composizione che integra ed inalza l'opera letteraria. Si integra una figura modellata senza aggiungervi un atomo di creta, e anche senza aggiungervi un tratto; ma accentuando questo, attenuando quello, la figura che ha una determinata espressione la assume più vera, più limpida, più nobile, più eloquente, più intensa e a volte simbolica. Il commediografo ha dato la sua statua: bella. L'attrice l'ha animata e ne ha fatto un capolavoro: le ha dato la vita, semplicemente. E quando un'opera d'arte vive ha sulla realtà questa superiorità: che è scissa da ogni miseria e libera da ogni impurità. E' questo miracolo: è pura ed umana ad un tempo.

Quando l'arte — di un poeta o di un'attrice, di un musico o di un pittore — arriva a quell'altezza tocca i limiti supremi della sovranità spirituale ed ha la sublime virtù che Dante riconosceva alla signorìa d'amore, che è buona, «però che trae lo intendimento del suo fedele da tutte le vili cose».

* * *

Il trionfo di Eleonora Duse in quest'opera fu ancor più profondo e più entusiastico, se è possibile; il pubblico fu tanto commosso quanto sbigottito: e quella commozione mi piace considerarla come un dono di resurrezione. Da quanti anni non si piangeva più così, al teatro? L'anima della folla ha dunque ritrovato la sensibilità delicata per l'Arte — per la quale pareva che le lagrime della realtà non le avessero lasciato che il sogghigno amaro e lo scettico cachinno? Ve l'ha risuscitata l'Arte di Eleonora Duse? E anche di questo beneficio le siano rese grazie.

Accanto al suo dramma, tutto raccolto, proruppe in accenti potenti di angoscia il dramma del complice, nella massiccia figurazione di Ermete Zacconi, e fra i due quello del figlio ebbe espressioni altamente lodevoli per parte del Benassi. Meritano di essere onorevolmente ricordati anche il Gemmò e la Bagni.

* * *

Il successo di Eleonora Duse, quando replica *La Porta chiusa* è più entusiastico, più fervido che non sia la prima volta: si ripete il fenomeno che ha sempre accompagnato le sue vittorie.

Prima severe, o laboriose, o trepide, sulla incertezza, sulla diffidenza, sulla incredulità: la cronaca delle sue recite in qualunque tempo, in ogni parte di mondo è sempre stata così: una prima serata di discussione e di sorpresa, e poi su su un crescendo di consensi, di ammirazione, di entusiasmo fino all'ultima che è una frenesia acclamante. Questa volta, già l'inizio è stato trionfale, non senza una vittoria sull'attesa inquieta e dubbiosa di molti, sul timore che il lungo silenzio avesse indebolite le sue forze. Ma ogni volta che ella si ripresenta al pubblico, esso è dominato

dal prodigioso equilibrio di quelle forze guidate da un'intelligenza superiore e dalla mirabile limpidità di quelle espressioni temprate a una disciplina d'arte sconosciuta e non immaginata.

Non so se posso arrischiarmi a dire una cosa che potrà parere strana: ella non ha mai — ch'io mi ricordi — recitato così bene. Certo, ha potuto negli anni migliori, fare di più: piegare alle più audaci ed ardite espressioni le sue forze più agili, la sua persona più resistente, la sua fantasia più animosa, i suoi nervi più robusti: ma è stata allora perfetta come ora? La stessa severità spietata e tenace con la quale ella deve misurare, oggi, l'opera sua alle sue forze, le dà modo di conseguire un'armonia che la sicurezza spensierata dell'età giovanile poteva farle talvolta sfuggire. Può darsi che in altri tempi, o io non l'intendessi come ora (gli anni insegnano a capire tante cose!) o ella non fosse così perfettamente e solamente « lei » come è oggi.

Non so, comunque, immaginare nulla di più armonico sulla scena.

E questa sensazione l'ha intera e gioiosa, il pubblico. E più d'ogni altra, quella parte di pubblico capace di passare una serata nel disagio tormentoso di una strettoia, in punta di piedi o nel calore asfissiante di una galleria: mirabile pubblico che attesta con un vero martirio (martirio, in greco: testimonianza) il suo amore per l'Arte.

Certo, per suscitare un tale amore bisogna che l'arte sia arte: sia l'orchestra di Toscanini o la finzione della Duse!

La grandezza stupefacente di quest'arte è anche in questo: che una personalità così ricca trovi facilmente da integrare un personaggio, non purchè sia manchevole, ma purchè sia suscettibile di una elevazione spirituale. Donna Bianca Querceta è di queste: può essere la più umile e onesta madre di questo mondo, buona pasta di donna che l'amor materno più comune nobilita: ma può anche essere una squisita creatura di una sensibilità acutissima che l'amor materno non soltanto nobilita ma spiritualizza. Può essere una rispettabilissima signora, come può essere una eroina umile e sublime, una « Maestà » — come il popolo chiama le immagini della «mater purissima ». Eleonora Duse ne fa una maestà: e la folla le offre le sue lagrime con la stessa dolcezza pia con la quale le offrirebbe una preghiera o dei fiori.

* * *

A proposito della predilezione che ebbe costante Eleonora Duse per le figure sceniche suscettibili di questa sua opera riplasmatrice e rivelatrice, torna ad essere interessante un'osservazione curiosa e dal nostro punto di vista giustissima, fatta da Roberto Bracco (quando faceva il critico).

Eleonora Duse ha, come tutti gli artisti grandi, attraversato diversi stadi artistici, diverse scuole, esperimentandole tutte, con fervore.

Si affermò irrequieta e ansiosa di forme sceniche nuove quando l'epoca letteraria romantica stava declinando: ma vivevano ancora, ed erano in piena fioritura, gli artisti drammatici che la rappresentavano. Il Salvini, Ernesto Rossi, la Ristori — la Campi e la Marini — il Belli-Blanes e il Ciotti. Fra questi ve n'era uno singolarissimo: tradizionalista convinto e involontariamente novatore: Cesare Rossi, una delle più belle tempre d'artista in cui la natura sembrava essersi divertita ad accumulare le contradizioni: grande quella, per esempio, d'indovinare il genio di Eleonora Duse ma di fraintenderne il carattere moderno. La intuì capace di toccare le cime più alte, ma avrebbe voluto che seguisse per raggiungerle, una via opposta a quella in cui si avviava e sulla quale era invece capace di incoraggiarla, con più grande autorità e con più esatta percezione della sua tempra eccezionale, la Pez-

zana, testimone stupefatta della sua prima potentissima rivelazione in *Teresa Raquin*. Contro le tendenze romantiche di allora, quelle che si chiamavano o che apparivano avveniriste produsse come lavori caratteristici la mezzi di imprimere all'uno e all'altro *Principessa di Bagdad* e la *Moglie di Claudio...* dal lato filosofico, e la *Teresa Raquin* dal lato dicevano, realistico. Tanto il dramma a tesi quanto il dramma naturalista francese contribuirono a preparare Eleonora Duse ad interpretare il teatro di Ibsen e il teatro realista italiano, e a darle i i segni di una originalità innegabile, che era sopratutto vastità di concezione, profondità di intuito e suprema armonia di composizione nelle espressioni sceniche.

Da *Cavalleria rusticana*, *Tristi amori*, *Moglie ideale*, *Casa paterna*, a *Moglie di Claudio*, *Casa di bambola*, *Hedda Gabler*, *Rosmersholm* la stessa originalità si è sempre sviluppata e arricchita, ma delle diverse tendenze spirituali che ogni opera rappresenta, essa conservava la stranissima attitudine a flettersi nello stesso personaggio ad interpretazioni diverse.

Roberto Bracco ha appunto osservato questo: che come l'attrice è passata attraverso tante scuole letterarie, tendenze, modi, correnti artistiche — di ciascuna curiosa ed a ciascuna sensibilissima — così le sue interpretazioni di uno stesso personaggio han potuto essere intonate da ognuna di quelle tendenze. Il rilievo è documentato dalla osservazione delle varie figurazioni di Margherita Gautier: che fu ora romantica, ora verista, ora simbolica ora esteta (dell'epoca dell'estetismo preraffaellista!). La Duse ha potuto rifare nel giro di poche sere, ripetendo le stesse parole di una « parte » la stessa evoluzione che ha fatto nel giro di anni e di lustri il suo spirito.

Ne sarebbe certamente capace anche ora e potrebbe darci una Ellida romantica dopo un'Ellida verista, « zoliana », e un'altra spiritualista (che è l'attuale) dopo una simbolica.

E Bianca Querceta che ella ha tanto fervidamente e quasi misticamente purificata potrebbe trovare in lei una interprete romantica, altrettanto perfetta e vera

Perciò dissi (nella nota a questa precedente) che molte epoche letterarie trascorse,, riuscista dinanzi ai nostri occhi e nell'animo nostro l'arte di Eleonora Duse.

Ma il ricordo di quelle più o meno effimere correnti e mode e tendenze, si fonde in uno solo, imponente, meraviglioso: nella immagine di lei — che in tutto ha cercato e ha trovato quel tanto di poesia, di verità, di amore, di bellezza, di *umanità* — nel senso più vasto e più puro della parola — che la sua grande anima sentiva il bisogno di avvivare sulla scena.

Perchè veramente non c'è un'arte romantica e una verista, una simbolica e una classica, una realista e una colorista, una poetica e una prosaica: l'Arte è una sola. E' o non è. Quella di Eleonora Duse è.

***

Si usa dire dei grandi artisti che l'arte loro non ha precedenti, nè continuazione; ma non è vero. Per la natura stessa dell'arte scenica, i precedenti sfuggono, ma il fatto che si palesino le derivazioni induce a credere che anche l'arte loro sia derivata da una anteriore. Quale sia stata l'arte che ha rivelata la Duse a sè stessa è difficile dire: forse la prima luce si è accesa dinanzi ai suoi occhi dall'arte di Giacinta Pezzana: artista audace, ribelle, innovatrice più nelle intuizioni che negli effetti, modernissima nei mezzi di espressione, irrequieta e tormentata da una passione d'arte inestinguibile. C'era in lei in forme rudi uno spirito assai affine a quello, di forme dolcissime, della Duse. E quel che ella fece con *Teresa Raquin*, la Duse ha fatto con *La Moglie di Claudio*, ha allargato immensamente il

campo delle espressioni sceniche; ha dato valore d'arte rappresentativa a figurazioni che per un certo squilibrio congenito, sembravano refrattarie ad assumere una individualità umana evidente e comprensibile.

Un critico, *Yorick*, scriveva della Duse, pur confutando punto per punto la sua interpretazione della *Moglie di Claudio*, queste parole. Sono del 23 giugno 1883:

« Questa giovane artista possiede certamente molte, se non tutte, le doti rarissime che sono necessarie per giungere ad uno dei primi posti sulla scena drammatica. Ella ha una intelligenza così alta ed aperta, un'intuizione così pronta, una sensibilità così squisita, una dizione così pura, un accento così appassionato, una voce così armoniosa, una volontà così tenace che vincono ogni paragone colle attrici della sua età e del suo ciclo. Non saprei a quale altra pronosticare, con maggior sicurezza, un avvenire glorioso, ed assai prossimo. Bisogna essere ciechi e sordi per non vedere, per non sentire quello che c'è di assolutamente buono nel giuoco scenico di quella donna... e ciechi e sordi dell'intelligenza, e digiuni d'ogni studio e poco e male assuefatti al teatro per non capire in che consista la superiorità vera e reale di lei ».

* * *

Quanto alle continuatrici della Duse, bisogna ricordare Italia Vitaliani che è sua parente, e fu talora sua emula non trascurabile — nelle interpretazioni ibseniane, specialmente in *Hedda Gabler* — e le due sorelle Gramatica che si studiarono di assorbire lo spirito animatore e il metodo interpretativo della Duse. Non imitatrici, ma seguaci: studiose dell'arte sua magistrale, ma consapevoli della impossibilità di imitarla: abbastanza forti, d'altronde, per adattare alle proprie attitudini gli insegnamenti che scaturiscono dal suo magistero. E un'altra artista ha assorbito qualcosa della Duse: ma di una sua caratteristica e isolata manifestazione d'arte: cioè dalla Duse quale fu nel teatro dannunziano, la quale non somigliò a sè stessa di prima, nè a sè stessa di dopo. Prodigiosa *Francesca*, essa impresse alla recitazione della poesia d'annunziana un carattere e una tonalità, di cui sono rimasti dei riflessi nella recitazione di Emilia Varini. E forse ne passarono degli echi anche in quella di Ruggero Ruggeri.

Ma la recitazione poetica in genere, e d'annunziana in ispecie, non è il capolavoro di Eleonora Duse, nonostante lo splendore di certe manifestazioni. Ella supera sè stessa, e tocca le più alte cime dell'arte nella prosa: sia quella del Dumas o quella del Verga, o quella delle traduzioni anche pessime del Sardou o dell'Ibsen. Nella prosa, la Duse accende la poesia, non quella degli accenti e dei ritmi, ma quella della rivelazione luminosa degli affetti e dei pensieri. La storia letteraria ha registrato alcuni fugacissimi attimi di certe sue creazioni: un grido in *Cavalleria rusticana*, un gesto nella *Principessa di Bagdad*, i silenzi noncuranti e i volubili trapassi di tono nella *Moglie ideale*, i divini sorrisi di Mirandolina nella *Locandiera*, il pianto muto e lo spasimo penetrante del finale della *Gioconda* e la lettura e la recitazione a memoria della lettera di Armando all'ultimo atto della *Signora dalle Camelie*, l'accenno a una carezza ad Antonino nella *Moglie di Claudio*, il sogghigno della *Visita di nozze*. Eleonora Duse non ha toccato un personaggio sul quale non abbia impresso il segno della sua originalità, e se un cronista fedele avesse potuto registrare, sera per sera, descrivendole sul testo le sue interpretazioni, nessun monumento di arte scenica sarebbe più grande e più prezioso.

Questa convinzione è così profonda nell'arte drammatica italiana che la partecipazione degli artisti al trionfo decretato alla Duse, nel giugno 1921

a Torino, è stata una delle più commoventi ed eloquenti dimostrazioni di stima e di venerazione.

m. f.

Per la biografia di Eleonora Duse, la fonte principale e più sicura è il volume *La Duse* di Luigi Rasi. Notizie sparse e frammentarie si trovano negli *Scritti varii* di Roberto Bracco; in *Attori, Cantanti*, ecc. di Jarro e nella nota biografica di Celso Salvini, compresa nel *Teatro Italiano del* 1913 (Edit. Vallardi). Uno studio riassuntivo accuratamente fatto è quello intitolato pure *La Duse* di Carlo Lari (Edit. Modernissima, 1921). Altri articoli di giornali e di riviste sono indicati nella *Bibliografia*.

Eleonora Duse è nata a Vigevano il 3 ottobre 1859: figlia di Alessandro Duse e di Angelica Cappelletto. A 4 anni figurò Cosetta nei *Miserabili*. Dal 1873 cominciò la sua vita artistica, per le ultime parti di ingenua in Compagnia Duse-Lagunaz, e poi Benincasa: nel 1875-76 in Compagnia di Icilio Brunelli: nel '77-8 nella Dondini-Drago: nel '78-9 con la Ciotti-Belli-Blanes: nel '79 con la Majeroni-Emanuel, nel ruolo di amorosa. E fa allora Ofelia in *Amleto*, ed Elettra in *Oreste* e quindi con Cesare Rossi e la Pezzana, e fu con lei *Teresa Raquin* e *Fernanda*; poi, in sostituzione di lei *La Principessa di Bagdad* e *La Moglie di Claudio*. Altre interpretazioni di quel periodo (1880-84): *La Visita di nozze, Demi-monde, Divorziamo, La Vita nuova, La Contessa di Sommariva, La Signora dalle Camelie, Fedora*: per lei fu scritta *Dionisia*: ancora: *Odette, Teodora, Amori senza stima, Locandiera, Cavalleria rusticana. Tristi amori, La Moglie ideale*. Fu a Parigi nel 1897 alla *Renaissance* e alla *Comédie Française*: vi tornò altra volta al *Porte-Saint-Martin*. Interpretazioni di Ibsen: *Rosmersholm, Hedda Gabler, La Donna del mare*. Di D'Annunzio interpretò: *Il Sogno d'un mattino di primavera, La Città morta, La Gloria, La Gioconda, Francesca da Rimini*. Si ritirò dalla scena nel 1911. Vi tornò nel 1921.

GUSTAVO SALVINI

E' il minore dei figli di Tommaso Salvini che abbiano calcato le scene. Per molti anni la sua attività artistica si è svolta all'estero; ed è disagevole rintracciare i dati principali di questa operosità, cui si è dedicato in condizioni non sempre favorite dalla gloria del padre suo. Con indomita perseveranza, dopo un tirocinio artistico non breve, condusse una Compagnia propria nella quale ebbe agio di



crearsi un repertorio personale interessante. Va notato che è l'unico interprete italiano dell'unica commedia di Molière che si sia rappresentata nell'ultima trentina d'anni in Italia: del *Tartufo*. Ed è stato il primo e per molto tempo unico interprete dell'*Edipo re* di Sofocle. Ha dato un'interpretazione originale di *Spettri*, e molte interessanti di Shakespeare: particolarmente di *Amleto*.

La sua recitazione chiara e forbita rappresenta in aspetti singolari una forma scenica di transizione fra l'arte romantica da cui deriva direttamente e l'arte realistica cui si è molto avvicinato negli ultimi anni. Si è ora ritirato dal teatro di prosa, e si è oc-

cupato di cinematografia. E' un artista del quale ci ripromettiamo di ricordare con più degna precisione i meriti in altro volume.

CESARE DONDINI

Una fisonomia aristocratica d'uomo di mondo ben conservato, con un leggero sorriso un po' scettico, colla caramella perennemente incastrata all'occhio destro. Ecco Cesare Dondini, che tra i nostri attori ha, forse, meno di tutti, i segni fisici del comico, e discende invece da una delle più illustri famiglie di comici che l'Italia abbia avuto. Ebbero i suoi, a capostipite, un Dondino de' Savii, e furono artisti drammatici dal settecento: grande, fra loro, un Cesare Dondini, comicissimo caratterista e ottima pasta d'uomo, che fu capocomico per parecchi anni, dal 1856 in poi, di Tommaso Salvini. E padre del nostro attore fu quell'Achille Dondini, capocomico notissimo, morto nel 1886 per un attacco cardiaco che lo colse in scena mentre interpretava *Il Tiranno di San Giusto.*

Quando incominciò a recitare il piccolo Cesare, ch'era nato a Torino l'11 dicembre 1861, da Achille e da Maria Masi, attrice anch'essa? Non si può dire: tutti i figli d'arte hanno recitato appena hanno saputo articolare quattro parole: e Cecè (perchè da tutti, anche più tardi, egli fu chiamato Cecè) disse al pubblico quelle quattro parole nella *Capanna del Re Galantuomo,* a sei o sette anni. Ed ebbe, diciottenne, la sua prima regolare scrittura (1879) nella Compagnia di suo padre. In tre anni (1879-1881), prima generico, poi secondo brillante, poi brillante, fece passi da gigante: passi che gli furon fermati, nel 1882, dalla chiamata alle armi. E fino all'84 egli fu soldato.

Tornò trionfante con Achille Dondini nel 1885, come primo attor giovine: finchè, morto il padre nell'anno successivo, ebbe per un anno le parti di primo attore nella stessa compagnia, divenuta « Sociale ». Ma quel ruolo non era il « suo »: nè egli era destinato a cader vittima delle proprie illusioni. Doveva, sia pure attraverso ostacoli non lievi, ricominciare la strada presa ai suoi inizi, sotto un Maestro. E il Maestro fu Giovanni Emanuel, che lo scritturò nel 1888 secondo brillante, e lo condusse in America. Là egli rimase per cinque anni (1889-1893), come brillante, alla testa di una compagnia « Sociale », raccogliticcia, da lui intitolata a Gustavo Modena. Il suo ruolo era, ormai stabilito: e l'Emanuel, tornato Cecè in Italia nel '94, lo volle di nuovo con sè, « brillante » per un triennio. Furono gli anni della sua maturazione artistica: recitando la breve parte del *pazzo* nel « Re Lear », il Dondini ebbe la sua prima affermazione. Eccolo nel 1897-98 con Novelli; e nel 1899 nel Teatro d'Arte di Torino: in quest'anno egli è *Arnolfo* nella « Scuola delle mogli», *Mascarillo* nello «Stordito», *Sganarello* nel «Medico per forza»; e la perfetta misura che egli dà a quei personaggi di Molière — pietra di paragone per ogni comico — lo mette in gran luce fra i nostri attori. Quale brillante raffinato e caustico, egli viene disputato dalle migliori Compagnie: lo troviamo colla Reiter-Pasta nel 1900-903 (e dà, come novità, «Fra due guanciali», «La scalata all'Olimpo», «Carità mondana»); colla Caimmi-Zancada nel 1904-7; colla Stabile di Roma nel 1908-10 (e crea «I maggiolini», « La Vita pubblica», «I ventri dorati»). Direttore nel 1912-1913 del Teatro delle Quattro Fontane, di Roma, (già egli aveva sperimentato la direzione nelle due Compagnie precedenti), fu poi — mutato ruolo, e da brillante divenuto « caratterista e promiscuo » — il direttore della Compagnia Aguglia - Ferrau, che recitò lungamente al Teatro Stabile di Buenos Ayres (1914-16); capocomico nel '17 nella Carini-Gentilli-Dondini-Baghetti, tornò nel '18 ad as-

sumersi il peso della direzione nella Stabile di Genova, con « parti primarie »; e finalmente fu, per « parti primarie » scritturato — nel '19 — dalla Compagnia del Teatro Eclettico, che, dopo la partenza dello Sterni, diresse.

Se si dà uno sguardo complessivo alla sua vita, non si trova mai o quasi mai questo mirabile attore in « posti » di grande evidenza. Nella sua lunga carriera (se trascuriamo l'intermezzo sud-americano) egli non fu capo-comico che una sola volta: nel 1917. Eccezione così strana da parere uno sbaglio... Direttore, sì, lo fu in parecchie occasioni; ma perchè la sua competenza si dimostrò tanto più alta di quella dei colleghi, da essere egli indicato alla direzione volente o nolente: così nelle Stabili di Roma e di Genova, così nella Eclettica, dove soltanto dopo partito lo Sterni — di lui tanto più giovane — si arrese... a prendere lo scettro.

Naturale avversione a... comandare, e a mettersi in vista? Facciamo i cronisti e non indaghiamo. Come cronisti dovremo concludere che la fama andò incontro a Cesare Dondini, nonostante la sua ritrosia a conquistarla: che, se il suo nome non apparve per lunghi anni sui manifesti come quello d'una « stella », pochi avrebbero avuto come lui il diritto alla celebrità. Se ricordiamo il perfetto *Fouché* di « Madame Sans-Gêne », accanto alla Reiter, il *Metternich* de « l'Aiglon », dalla voce aspra ed ironica, cortigiano forte e pauroso, o *Pietro* dei « Maggiolini », o *Foupin* dei « Nostri buoni villici », ci salgono alla mente altrettanti tipi scolpiti, più che da un comico, da un gran signore della comicità e dello spirito critico. La sua ultima notevole interpretazione, quella della « Vena d'oro » di Zorzi, ci sbigottì per il rilievo magnifico che egli dette alla figura del *professore;* ci parve il Dondini il raro superstite d'una grande razza: quella razza di attori che, quando creava un tipo, lasciava davvero una impronta.

La fama che — come dicemmo — gli è andata incontro, gli ha fatto, da pochi mesi, abbandonare le scene: ma per occupare finalmente un posto eletto: quello di Direttore della Scuola di Recitazione presso l'Accademia di Santa Cecilia di Roma. E nessuno più di lui era degno di succedere a Virginia Marini.

Pochi sanno che Cesare Dondini è coltissimo, e che fra gli studi che più lo allettano c'è quello dell'archeologia con particolare riguardo alle antichità egiziane: è un « egittologo » di valore (1). *(c. s.)*

ITALIA VITALIANI

Italia Vitaliani appartiene ad una famiglia di comici e di artisti: nacque a Torino da Vitaliano Vitaliani ed Elisa Duse. Cesare Vitaliani che ebbe larga notorietà come scrittore e come attore era suo zio. Eleonora Duse è sua cugina.

Esordì a tredici anni nel 1879 con Annetta Pedretti. Passò quasi subito nella Compagnia Bellotti Bon e Marini, diretta da suo zio Cesare in qualità di « amorosa »; fu, successivamente nella stessa Compagnia « prima attrice giovane » sostituendo Linda Belli Blanes, durante una sua malattia. Nel 1883 — per un solo anno — fece parte della famosa Compagnia Nazionale e recitò con Pierina Giagnoni. Nell'anno seguente passò con il ruolo assoluto di prima attrice giovane nella Compagnia di Cesare Rossi. Prima attrice di questa Compagnia era Eleonora Duse.

In seguito fu per tre anni con Francesco Pasta, a fianco di Annetta Campi. Ritornò poi con G. B. Marini. In questa Compagnia affrontò per la prima volta il ruolo di prima donna: perchè le furono affidate tutte le parti che Virginia Marini non riteneva si

(1) Cesare Dondini è morto nel 1922.

confacessero più alla sua età e al suo temperamento.

Nel 1892 fece Compagnia da sola; e da quell'anno ebbe sempre Compagnie di sua proprietà o in società, ma basate principalmente sul suo nome ormai affermatosi specialmente nell'opinione dei critici se non di tutto il pubblico. Poichè Italia Vitagliani qualche volta non ha trovato — per ragioni varie e che non ci è concesso di esaminare nel breve giro di questi brevi cenni biografici — quel concorso di simpatia da parte del pubblico che non è mancato ad artiste assai meno valorose di lei.

Ha lasciato l'arte — l'arte militante — da qualche anno. Ora è stata chiamata ad insegnare nella scuola di recitazione di Firenze ove è succeduta al compianto Luigi Rasi.

Ha lasciato vivissimo ricordo di sè per molte interpretazioni che furono esempi di dignità artistica e di potenza drammatica, basti ricordare: interpretazioni tragiche: *Messalina*, *Maria Antonietta*, *Maria Stuarda*, *Suor Teresa*, *Tosca*; drammatiche: *Casa Paterna*, *Hedda Gabler*, *Tragedie dell'anima*, *Cause ed effetti*, *Dionisia*, *La Signora dalle camelie*, *Adriana Lecouvreur*, *Cavalleria rusticana*.

VIRGILIO TALLI

Virgilio Talli deve essere considerato come uno dei più forti, se non il più forte, degli «agenti trasformatori» del Teatro Italiano, nell'ultimo trentennio: sebbene la sua lunga milizia d'artista abbia non trascurabili glorie, l'opera sua è di non superabile importanza come direttore, e maestro d'arte scenica; innovatore di larghe vedute, e suscitatore potente di energie artistiche di primo ordine. La sua instancabile e insaziabile passione per ogni audacia artistica ha fatto di lui più che un attore, un vero e proprio interprete, che delle proprie forze e attitudini, e principalmente delle altrui, si è giovato come di strumenti magnifici, con perizia che ha del prodigioso, per l'interpretazione armonica e integrale delle opere drammatiche. Ha del teatro una concezione così vasta e così austera che è paragonabile a quel concetto di scuola e di laboratorio che avevano dei loro studi (e li chiamavano botteghe!) i grandi artefici del Rinascimento. E' un Donatello — o forse un Verrocchio — del Teatro.

Delle glorie popolaresche ed artistiche di Firenze, dove è nato, nel 1858 (da Angiolo Talli, robusto e geniale fabbricante di mobili) ha la fierezza: di ciò che è, e deve essere l'arte, ha una atavica coscienza, dispotica ed orgogliosa, ma sublime. Ne ha la passione; che lo condusse giovinetto alla *Accademia dei Fidenti*, a impararvi i primi rudimenti dell'arte scenica, e che lo sospinse, a ventiquattr'anni, ad accettare il ruolo di secondo brillante nella Compagnia Tessero-Biagi (1882-85) con lo scopo, poi confessato, di trovare il modo di fare il giro del mondo. Il triennio passò quasi tutto in America. La sua massima interpretazione di quell'epoca — egli ricorda, fu quella del Demente nel *Conte di Montecristo!*

Di ritorno in Italia, artisticamente un po' più maturo, vivacissimo, intraprendente ed irrequieto, si fece avanti ed ebbe da Ermete Novelli il ruolo di brillante col quale si affermò in modo notevole nel *Deputato di Bombignac*.

L'attrito di due temperamenti artistici profondamente diversi, ma in certi tratti — forse etnici — singolarmente affini, doveva informare quello di Talli nella linea che ha poi sempre conservato, dandogli la coscienza precisa del suo valore di attore, molto inferiore, al Novelli, di direttore, molto superiore: non perchè il Novelli non fosse un ottimo direttore, ma perchè lo fu troppo tardi. In questi due artisti abbiamo i due tipi perfetti e opposti, del Maestro: il Novelli, di rara potenza di suggestione, era un maestro perchè era un modello, e così

schetto e istintivo, anche nello studio, che chiunque recitasse con lui imparava necessariamente da lui; il Talli è un maestro perchè ha il dono rarissimo di persuadere e di fare intendere, non colla propria virtù scenica, ma coi mezzi e le attitudini degli allievi stessi. Il magistero del primo fu tutto soggettivo; quello del secondo è tutto oggettivo: uno è d'ispirazione, l'altro è di direzione e di metodo.

Il Talli continuò a fare il «brillante» senza avere forse nessuna idea di ciò che sarebbe riuscito a fare col tempo. Aveva delle caratteristiche tutte sue; una dizione rapidissima, spiccata, chiara, di una agilità inverosimile, una padronanza e una prontezza di spirito veramente rare, ed un'eleganza di portamento e di gesto non comune. Il controllo minuto e assoluto delle proprie attitudini fece di lui un attore dei più singolari senza farne, a dir vero, un attore comune; ma l'intelligenza acuta ed arguta e la infinita passione per l'arte sua han fatto sì che ogni giorno, ogni ora, egli ha studiato la vita, il mondo, la scena e i libri con un costante bisogno di approfondire sempre ogni argomento.

Quello che fu prima un giuoco divenne poi un'arte e un magistero. Quando si mise a studiare la *pochade* con la stessa serietà con la quale avrebbe studiato Shakespeare lo fece più che altro perchè ci si divertiva; via via, si accorse che una interpretazione scenica più ingegnosa e più armonica di quelle allora in uso avrebbe potuto rendere divertenti quelle commedie anche al pubblico, presentandole in una forma diversa da quella consueta.

Ermete Novelli associandosi a Claudio Leigheb aveva fatto il grande tentativo di unire due forze comiche di primissimo ordine; ma l'effetto, che voleva magnifico, fu in generale inferiore alla aspettativa. Al Talli non sfuggì il fenomeno; e ne trovò intuitivamente le cause: c'erano troppe differenze di stile fra il Novelli e il Leigheb, e troppa distanza fra di loro, e fra loro e tutti gli altri.

Bisognava intonare e armonizzare elementi più omogenei. Egli meditava in silenzio e osservava. La Compagnia Novelli-Leigheb durò dal '91 al '93. In questa epoca il Talli (che era stato col Pietriboni dal 1887 al 1890) era divenuto capocomico e condirettore,



VIRGILIO TALLI

con Ettore Paladini, di quella Compagnia Carloni-Talli-Paladini (1890-94), che segna pel Teatro Italiano l'inizio di un'epoca con la rappresentazione della *Parigina* e dei *Corvi* di Enrico Becque.

Il Talli manifestò in quell'occasione il suo magnifico spirito di iniziativa audace e vago d'ogni innovazione.

Egli aveva anche trovato in Ida Carloni — che fu ed è sua moglie — una attrice di singolari, sebbene not

ampie attitudini; dicitrice impeccabile, un po' arida, ma di rara efficacia comica: intelligentissima e non docile, aveva qualità artistiche signorilmente eleganti ma rigide. Tuttavia il Talli le intuì e le mise in valore: e fece di lei la non dimenticabile interprete di *Parigina.*

Non è qui il luogo di diffondersi intorno all'importanza del Becque nel movimento letterario e teatrale d'Italia: interessa solo notare il merito dei comici che lo fecero conoscere, non senza audacia nè senza rischio.

Il Talli in quel triennio maturò il suo progetto di Compagnia comica: la iniziò nel 1894, e fu la Talli Sichel-Tovagliari con la quale la diffusione del Teatro comicissimo francese in Italia assunse proporzioni di cui non era prevedibile, nè auspicabile, l'ampiezza. Ma se dal punto di vista dell'arte letteraria pura del Teatro questa diffusione è suscettibile di giudizi anche severi, la sua utilità dal punto di vista dell'arte scenica è indiscutibile. Dalla Compagnia diretta e condotta dal Talli ai successi clamorosi di *Champignol suo malgrado*, l'*Albergo del Libero Scambio*, *Zampa Legata*, *Gelosa*, sono derivate tutte le Compagnie comiche italiane, e, a distanza di un ventennio, anche alcuni lavori di autori italiani comici, dal Testoni al Fraccaroli. Non solo: ma da quell'esperimento fortunatissimo sono derivate tutte le successive e magnifiche Compagnie dirette dal Talli ed in esse si è temprata al fuoco infernale di un giuoco scenico quasi acrobatico, quanto quello della Commedia dell'arte, e tuttavia disciplinato da un rigoroso studio di combinazioni e di insieme, la potenza direttiva del Talli stesso e l'agilità dei suoi allievi. Egli ritornò attore più sobrio, più corretto, più *stylé* a fianco di Teresa Mariani nella Compagnia Mariani-Paladini (1895-96) e con la Andò-Di Lorenzo dal 1897 al 1900, altro triennio di meditazione e di studio, nel quale pensò a costituire quella che doveva essere la Compagnia dei portenti.

La Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (che aveva nelle sue file il Ruggeri, il Giovannini, il De Antoni, Lyda Borelli e la Franchini) durò sei anni, dal 1900 al 1906, e dette le più perfette interpretazioni che si ricordino nel Teatro Italiano. Il Talli vi assunse il ruolo di primo attor comico.

Difficile sarebbe ristabilire tutte le opere messe in scena da quella memorabile Compagnia; dalla *Principessa lontana* ai *Romanzeschi;* da *Fernanda*, rimessa in scena con e per Eleonora Duse, in figura di Clotilde, alla *Casa del Sonno* e al *Lucifero*, per culminare con l'*Albergo dei poveri* del Gorki; e con *La Figlia di Jorio* (1904).

Anche la rappresentazione dell'*Albergo dei poveri* di Gorki segna una data nella vita teatrale italiana: la influenza dello scrittore russo, noto per *I Piccoli borghesi*, sino allora rappresentati dal De Sanctis, si fece sentire nel gusto del pubblico e anche, a traverso qualche opera del Bracco, nella letteratura drammatica.

Quanto alla *Figlia di Jorio*, se la tragedia è il capolavoro teatrale del poeta, la sua rappresentazione è il capolavoro del Talli, il quale applicando anche allo stile del D'Annunzio i criteri ermeneutici che usa per ogni stile, seppe trarne effetti di teatro insospettati — forse dallo stesso poeta inavvertiti — come gli avvenne di trovarne poi, rimettendo in scena la *Gioconda*, con un ragionato procedimento di «umanizzazione» che l'ha sensibilmente avvicinata alla comprensione del pubblico.

Ripensando alla Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi appare quasi impossibile che un numero così grande di elementi ottimi, alcuni già perfetti, atri in via di formazione, possa mai ritrovarsi in una sola Compagnia, sotto una direzione vigorosa e geniale come quella del Talli.

Da quella che potè attuare le più

ardue aspirazioni in fatto di omogeneità e di armonia quasi «orchestrale» della recitazione, il Talli trasse il criterio pratico per il quale trasformò il repertorio delle sue Compagnie, scegliendolo e componendolo con rara sagacia, in modo da sfruttare quanto più possibile le singole attitudini dei suoi artisti.

Compose nel 1906 la Compagnia Talli-Re Riccardi (1906-08) che ebbe un repertorio in prevalenza di genere comico, e francese, che mirabilmente si prestava ai temperamenti di Lyda Borelli, di Alberto Giovannini, di Armando Rossi e comprese *I Maggiolini*, *Florette e Patapon*, *Il Re*, *Il Germoglio*.

Anche questa ottima Compagnia si sciolse e lasciò alla sua luminosa sorte la Borelli, per ricostituirsi sotto la guida del Talli in una nuova forma, attorno ad un'altra giovane e promettente attrice: Maria Melato.

La Compagnia Talli-Melato-Giovannini, costituitasi nel 1909 durò pure sei anni, non raggiunse la perfezione della Talli-Gramatica-Calabresi, ma vi si avvicinò molto e sarebbe forse giunta a equivalerla se la morte del Giovannini non avesse spostat l'equilibrio dei suoi elementi fondamentali.

Si formarono frattanto nei primi anni di quella compagine altri due attori: Annibale Betrone e Ruggero Lupi: e rinunziò all'inizio del secondo triennio alla recitazione, per dedicarsi interamente alla direzione, il Talli stesso.

La Buona Figliola del Lopez; *La Commedia della Peste* del Rasi, sono di quella prima Compagnia: nei fasti della seconda vanno annoverati *I Transatlantici* (911), *La Guardia di notte* (912), *La Presidentessa*, *La Zia di Honfleur*; *L'Amore emigra* (913), *Il Rosario* (912), *La Capanna e il tuo cuore* (913) e due rievocazioni che ebbero larghissima risonanza: *Il Cappello di paglia di Firenze* del Labiche e *La Gioconda* del D'Annunzio (913).

Negli anni della guerra dal 1915 al 1918 la Compagnia Talli, che sostituì il Giovannini col Gandusio, ebbe una esistenza molto movimentata: vi passarono elementi buoni e mediocri, passò essa da una gestione all'altra, finchè parve ricostituirsi come Compagnia del Teatro Argentina di Roma e poi come *Ars Italica*. Ma anche in questo periodo agitatissimo la genialità direttiva del Talli ricostituì un repertario assai singolare, in parte comune alle altre Compagnie, in parte suo proprio. Così risuscitò *La Maschera e il volto* del Chiarelli; l'*Anfissa* dell'Andreieff; riprese *Il Ferro*, e avviò la Melato e il Betrone ad assumere il massimo peso rappresentativo nella Compagnia coi lavori di repertorio: *La Marcia nuziale*, *La Fiammata*, *Sansone*, *Il Tribuno*, *La Signora dalle Camelie*, *La Gioconda*.

Nell'ultima parte del triennio finito col 1921 la Compagnia Talli assunse una posizione d'avanguardia, favorendo il repertorio nuovissimo italiano che si era andato formando e maturando durante la guerra.

Dopo *La Maschera e il volto* rappresentò: *L'Innesto* del Pirandello, *Marionette, che passione!*, *La Bella addormentata* e *Primavera* del Rosso di San Secondo; l'*Uccello del Paradiso*, *Quella che ti assomiglia* di Enrico Cavacchioli; *La Fiaba dei tre Maghi* di Luigi Antonelli, e ritrovò i grandi successi di interpretazione e l *Glauco* del Morselli; col *Beffardo* del Berrini.

La Compagnia Talli con la Quaresima 1921 è stata ricostituita; se ne staccano Maria Melato, Annibale Betrone che divengono capocomici di due Compagnie diverse: vi restano l'Olivieri e il Tofano, vi torna Ruggero Lupi ed entra a farne parte la Sammarco.

La Compagnia, gestione *Ars Italica*, avrà per base di esercizio il Teatro Argentina di Roma.

* *

Dire in che consista l'arte direttiva del Talli non è facile: si può genericamente indicare così: è l'analisi pa-

ro'a pe parola, minuziosa, dell'opera da interpretare e lo studio di trarre da ogni battuta il massimo effetto possibile. Ma dir questo non è che evitare di precisare: l'importante è sempre nel capire, nell'indovinare, e talvolta nel creare il significato *scenico* di ciò che l'autore ha soltanto *scritto*. Sono a tal proposito, stranissimi gli espedienti che usa il Talli nel dare rilievo ai personaggi che non ne hanno (e son tanto frequenti): e lo studio, la fantasia, il capriccio ch'egli impiega per trarre dalle scene fiacche e dalle figure scialbe qualche effetto, talora comunissimo, tanto per «tenere a bada» il pubblico, sono inesauribili. Egli ha spesso il bizzarro intuito delle figure sceniche, e le indica suggerendo truccature, gesti, tratti caratteristici, *tic*, ai quali nè l'autore ha pensato, nè l'attore penserebbe. Egli vede le figure come gli pare che sulla scena debbono essere. Come gli venne in mente di dare a un personaggio della *Telefonata* del Signorini la fisonomia di un noto giornalista? Chi lo sa? Si ricordi l'ilarità irresistibile che accolse il Giovannini così truccato quando si presentò in scena. Tante volte a un generico, che gli chiede spiegazioni sul tipo che deve rappresentare: «ma che tipo! non è nulla quel personaggio, un fantoccio senza carattere... bè... lo faccia balbuziente». «Oh bella, e perchè?» «Non importa perchè tanto non c'è senso comune lo stesso, ma forse il pubblico ride». E spesso ha ragione. Altre volte, al finale fiacco di una scena inutile, dice all'attore che esce di scena: «inciampi!» «Come dice, signor Talli?» «Ho detto: inciampi: non vede che se ne va così, come un imbecille, questo personaggio. Lo faccia ancora più imbecille e inciampi nella sedia, nella porta, nel tappeto... dove vuole...». E una risata salva spesso la scena.

Queste sono le «piccolezze gressolane» che tutti possono notare e spesso criticare, e qualche volta anche, con ragione, biasimare, se esagerate. Ma le ho notate perchè sono l'esempio ingrandito di ciò che egli fa sempre, cercando nella figura, nella fisonomia, nell'atteggiamento dell'attore e della attrice il tratto caratteristico da utilizzare per il personaggio. E' a tale proposito meraviglioso come egli trasformi l'insegnamento dell'interpretazione a seconda degli interpreti di cui dispone, giovandosi sempre delle attitudini singole degli individui.

La stessa genialità di «trovate» egli ha nelle più sottili inflessioni di voce e nelle più leggiere sfumature di espressioni e di gesti, come nelle bizzarrie «generiche» e in certi incidenti di scena.

Il dono naturale che il Talli ha sviluppato fino all'esasperazione non è tanto quello di interpretare i lavori, quanto quello di interpretare gli attori: di conoscerne e sfruttarne le energie, le attitudini, le debolezze e perfino le aspirazioni. Egli rivela l'artista a sè stesso, temprandolo al personaggio e vincendo riluttanze e ritrosie e piegando reali o immaginarie inquietudini.

Questo spiega la sorprendente agilità con la quale il Talli cambia repertorio cambiando attori, e adatta sempre ai caratteri dei suoi scritturati la scelta dei lavori che rappresenta. Il bisogno di amplificare, approfondire, e talvolta di trasformare le opere che rappresenta gli fa commettere degli arbitrii che, quando sono fortunati, il pubblico trova sublimi, e, quando sono disgraziati, giudica imperdonabili: la verità è che spesso interpretare, vuol dire integrare, accentuare, completare e perfino tradurre: e che in questo lavoro tutti possono sbagliare. Anche lui. Ma è raro che il suo errore sia peggiore di quello dell'autore!

La stessa fervida fantasia che colorisce le sue interpretazioni, accentua e illumina la sua conversazione: evocatore inesauribile di figure d'arte egli è uno dei più pittoreschi parlatori e dei più caustici critici di uo

mini e di cose. Come accade facilmente agli uomini che hanno una intensa attività di immaginazione, è talora nei rapporti comuni della vita stravagante e bisbetico: in quei momenti non è agevole sbrigare con lui qualche faccenda, ma è invece assai divertente ascoltare le stranissime cose che gli passano per la testa, in una confusione vertiginosa di aneddoti, di arguzie, di sfuriate.

Ma nei migliori momenti di buon umore la massa di ricordi che si affollano alla sua memoria rende la conversazione attraentissima. Uno dei temi prediletti è il raffronto fra la vita zingaresca del palcoscenico, i caratteri strani e spesso ameni dei filodrammatici e la vita normale della gente. Egli, proveniente da un'*accademia filodrammatica*, ebbe molte seccature nei primi anni della sua carriera, tra i comici d'Arte che lo guardavano con diffidenza: la tenacia dei pregiudizi di casta sul teatro ha delle manifestazioni singolarissime, che il Talli interpreta con non meno singolari commenti (per esempio, la teoria che spiega l'autorità del «madre» come un residuo del matriarcato delle tribù nomadi!) Una volta raccontava: «I vincoli segreti che tengono tradizionalmente stretti fra loro, e isolati, i comici hanno manifestazioni amene, ma in fatto d'arte bellissime. Un comico vero non lascierà mai un compagno nell'imbarazzo, anche se è un suo personale nemico. Si è nemici per poco, sul teatro, dove l'avversione ha per prima espressione quella di non salutarsi più. Per una sciocchezza si dura degli anni a recitare e a vivere insieme senza salutarsi, mentre per cose gravissime non si turbano rapporti amichevoli. Mi trovai in questa situazione con Enrico Belli-Blanes che era un rigido zelatore delle tradizioni e che non mi permetteva confidenze, perchè venivo dai filodrammatici: dopo un diverbio non mi salutò più, e stette diciotto mesi senza parlarmi. Però, una volta in scena, per mia negligenza o distrazione o amnesia, mi smarrii recitando con lui. Il Belli-Blanes poteva lasciarmi nel pasticcio e farmi fischiare: non lo fece: anzi rimediò il mio errore, e mi aiutò, per spirito di disciplina e per rispetto all'arte e al pubblico.

«Ma fuori di scena, io lo ringraziai... ed egli continuò a non rivolgermi la parola! Altri tempi, ed altri artisti.

«E anche altro pubblico. Uno degli spettacoli più grotteschi che io ricordi mi fu offerto da una sera di Tommaso Salvini. Una sera a Venezia, sulla fine della recita, uscii dal Goldoni davvero, per andare a ossequiare il grande attore al Malibran. Arrivai mentre ancora stava recitando: era l'ultimo atto del *Sansone*, quando scrollando le colonne del tempio, devono precipitare in scena i Filistei, finale cui l'imponente figura del Salvini dava una grandiosità magnifica, non ostante il miserevole effetto scenico cui si era abituati a quei tempi. Bisogna sapere che i filistei sono sempre stati fatti così: una ventina di «cantinelle» [illegible] vestite di cenci e stoppa e pezzamenti segnate per figurare la testa, alle quali sono applicati due enormi baffi di crine. Non so perchè, sono sempre stati preparati in un gran sacco di rete che al momento opportuno piove in scena, sparpagliando i Filistei fra i pezzi delle colonne. Quella sera accadde che a chi sa quale maledetto chiodo rimanesse attaccata la rete, e tutti i Filistei rimasero penzoloni a mezz'aria mentre Salvini tonava il suo meraviglioso finale. È difficile immaginare uno spettacolo più comico. Ma un segno della potenza dell'artista e dell'educazione del pubblico mi rimase impresso nella memoria: nessuno rise!»

Curiose particolarità della vita dei comici si imparano conversando col Talli. Per esempio questo: i comici hanno, forse da secoli, un loro [illegible] di riconoscimento, al quale tutti gli [illegible] È così irresistibile il bi[illegible]

gno di rispondere, quando lo sentono, che Dante Signorini a Torino, abitando in una casa frequentata dai comici, si divertiva a farli affacciare alla finestra, nel cuor della notte, col solo fischio! Il segnale è uguale, o molto simile, a quello dei poliziotti austriaci in servizio di vigilanza notturna, e all'epoca della dominazione austriaca, in Lombardia, nel Veneto, in Toscana, a Modena — tutti paesi «teatrali» — fu adottato dai comici, perchè mal visti e male accetti in molti paesi, il fischio serviva loro, arrivando o restando fuori la notte, a farsi accogliere nei posti di guardia per ripararsi e dormir fino a giorno. Quest'uso, durante il Risorgimento, dette luogo a sospetti di spionaggio, ingiusti, favoriti dal tradizionale pregiudizio della gente dabbene verso i comici, che andò poi scomparendo. Perchè è vero piuttosto il contrario: che nell'epoca delle congiure e delle ribellioni per la libertà e l'indipendenza d'Italia, i comici, fra i quali è tradizione il mazzinianismo, furono spesso i veicoli di trasmissione, talora inconsapevoli, più spesso volonterosi, delle idee redentrici e rivoluzionarie nel popolo attraverso i diversi regimi politici dell'Italia. Ma il fischio di riconoscimento rimase... ».

Così, quando è in vena, racconta Virgilio Talli...

(Dalla *Rivista d'Italia.*)

(*m. f.*)

VIRGINIA REITER

E' una delle attrici nostre che ha lasciato più vivo ricordo di sè, più larga traccia di ammirazione. Diciamo «ha lasciato» perchè, malgrado il suo recente ritorno alle scene, si può considerare chiuso da qualche tempo il ciclo artistico compiuto da Virginia Reiter.

Attrice nata, sebbene non «figlia d'arte». Temperamento vivo, passionale, comunicativo per eccellenza. Le sue interpretazioni «arrivavano» al pubblico anche quando — ma succedeva di rado — non riuscivano a convincere in modo assoluto.

E' nata a Modena; ed a Modena fece le sue prime armi recitando nella Società Filodrammatica «Cuore ed Arte». Le sue qualità apparvero subito, ma non si concretarono che molto più tardi, quando cioè Virginia Reiter, lasciata la famiglia e la città natale, seguì, nel 1882, la Compagnia di Giovanni Emanuel.

L'attore indimenticato, allora nel pieno della sua fama, affidò dapprima alla Reiter piccole parti; ma nell'anno seguente essa riuscì a conquistare un ruolo d'importanza: quello di «prima attrice giovane». Si rivelò con la *Figlia di Jefte* di Cavallotti. Dopo quella prova si chiese da molti autorevoli giudici in materia di arte scenica che l'Emanuel lasciasse cimentare la Reiter nel ruolo di prima attrice: ma il maestro voleva che la sua allieva affrontasse il ruolo dopo una preparazione completa. E Virginia Reiter continuò per parecchi anni ancora a fare la prima attrice giovane. «Mi sfogavo allora — ha detto la Reiter in una recente intervista — a fare il *Cantico dei Cantici* insieme ad Ermete Zacconi, che ci procurava ogni sera delle vere acclamazioni».

Nel 1886 fu finalmente prima attrice assoluta e, come tale, rimase con Emanuel fino al 1894. Sono di questo tempo le interpretazioni di *Santarellina, Matrimonio di Figaro, Frou-Frou, Demi-monde, Fedora, La Signora dalle camelie, Fernanda.* Fu poi prima attrice nella Compagnia Talli-Reinach; successivamente fece Compagnia con Claudio Leigheb; poi con Francesco Pasta. Sono di questo secondo periodo della sua vita artistica le interpretazioni della *Moglie di Claudio, Madame Sans Gêne, Adriana Lecouvreur, La Crisi, Gli Amanti, Messalina, Zazà, Tragedie dell'anima.*

Nessuno può certamente pensare a *Zazà* e a *Madame Sans Gêne* senza che la figura della Reiter sorga e s'impon-

ga alla sua memoria: alla prima rappresentazione di *Zazà* le parti erano così distribuite: *Alberto*, Luigi Carini; *Cascart*, Claudio Leigheb; *Signora Anaide*, Gilda Zucchini-Majone. Armando Falconi faceva una macchietta... quasi muta: quella del cameriere: e Oreste Calabresi diceva le poche battute del padrone del *café chantant* al primo atto.

Madame Sans Gêne, nella sua prima edizione, ebbe questi interpreti: *Caterina* la Reiter; *Napoleone*, Luigi Carini; *Lefebvre*, Peppino Bracci; *Fouché*, Cesare Dondini; *Neipperg*, Alberto Nipoti. La *Regina di Napoli* era Ida Carloni Taldi e Tilde Teldi la *Duchessa di Lucca e di Piombino*. Ignazio Bracci recitava una particina: quella di *Savary*.

Dopo, la Reiter fece Compagnia con Luigi Carini e con lui rimase — salvo alcune parentesi di silenzio — fino al 1914. In questo anno dette l'addio alle scene in una serata memorabile al Dal Verme di Milano. Anche Ermete Novelli si congedò dal pubblico in quella stessa sera, ma il grande scomparso, assillato dalla passione per l'arte, tornò a recitare dopo qualche mese. La Reiter, invece, ha mantenuto la parola... fino al 1920«

In questo terzo periodo la sua interpretazione più significativaè senza dubbio quella di *Maman Colibrì*.

La Reiter, che risiede abitualmente a Firenze, ha ricominciato a recitare regolarmente con Compagnia propria nel 1921.

ETTORE BERTI

Figlio d'arte, nato a Treviso nel 1870: a undici anni cominciò a far parte della Compagnia di Gaetano Benini, per le parti ingenue, e dal 1882 al 1885, con Luigi Ficarra: fu poi «mamo» nella Compagnia italo-veneta Benini Sambo; e divenne secondo amoroso nel 1887, con Pierina Giagnoni, in Compagnia di Alessandro Marchetti e nel 1888 con Andrea Maggi e Pia Marchi. A fianco di Enrico Reinach, salì un altro gradino in Compagnia Marini nel 1889 e vi divenne primo attor giovane dal 1891 al 1893. Da questa Compagnia ebbe maturato e improntato il temperamento artistico di cui manifestò i caratteri salienti; una perfetta disciplina, una grande correttezza, una signorilità rara, una devozione zelante, intelligente a quanto ha di più nobile ed eletto l'Arte scenica.

Ancora primo attor giovane nella Compagnia Pasta-Di Lorenzo dal '94 al '96, dovette alle sue rare qualità di attore e di gentiluomo la fortuna di assumere il ruolo di primo attore a vicenda con Carlo Rosaspina, a fianco di Elonora Duse; e fu con lei a Parigi nel 1897. L'anno dopo Italia Vitaliani lo ebbe compagno in Russia, in Romania, in Ungheria; e nel 1899-900 fu in America con Maggi e la Della Guardia. Nel 1901 fu con Emilia Varini, per cinque mesi, e poi ancora con la Berti-Masi fino al 1903; sempre primo attore.

Assunse nel 1904 il peso e la responsabilità del direttore nella Compagnia propria che formò principalmente per il repertorio di D'Annunzio, fino al 1906. Poi diresse la Compagnia di Gemma Caimmi che condusse in Egitto nel 1907 e in America nel 1908, fino al 1911. Diresse la Stabile Romana per sei mesi nel 1912; organizzò le recite d'annunziane a Pescara nel 1913 e riformò Compagnia per *Il Ferro* nel 1914, e alternando riposo e lavoro, durante la guerra fu direttore di recite di propaganda patriottica, poi primo attore con Tina di Lorenzo dal '915 al '917, con Talli nel 1918; direttore della Compagnia Bitetti nel 1919, della Berti-Bolognesi nel 1920... e si è riposato nel 1921 Ecco una carriera artistica delle più tipiche del «comico italiano» che a cinquant'anni ne ha quaranta «d'arte»!

Ettore Berti è un maestro: di dignità d'arte, di disinteresse e di probità professionale. Ed è un interprete

così coscienzioso, così devoto, così cortese, così ossequiente al suo ufficio che nessun autore potrebbe desiderare un miglior collaboratore. D'Annunzio, severo estimatore d'artisti, ha potuto apprezzare le sue doti migliori e lo ha lodato come «valoroso divulgatore di poesia».

Ricordare le sue interpretazioni non



ETTORE BERTI

agevole: da Armando nella *Signora* [illegible]ista: riuscì a dare una linea e un carattere a Cristiano nel *Cyrano de Bergerac*. Nell'*Aiglon* fu Metternich e Flambeau: nella *Samaritana* fu Cristo. Figurò pressochè tutti i protagonisti del teatro d'annunziano: dalia *dalle cameli* a Turiddu in *Cavalleria rusticana*, da Fiorello e poi Valfredo nel *Fratello d'armi* ad Arlecchino in *Arlecchino re*. Singolare virtù di a[illegible] *Gloria* alla *Gioconda*, alla *Fiaccola sotto il moggio*, a *Più che l'amore*, al *Ferro*. Fra le sue più recenti interpretazioni meritano di essere ricordate quelle di *Ventri dorati*, della *Moglie onesta*, di *Pietra fra pietre*, anche come composizione generale e come concertato: e quelle di Le Blanc nel l'*Aigrette*, e del Cordelier in *Elevazione*.

Come capocomico si vanta giustamente d'aver semre preferito i lavori d'arte ai lavori di cassetta: perciò gli piacque, fra i primi, rappresentare *L'Albergo dei poveri* di Gorki, e primo, *Rosa Bernd* di Hauptmann.

Il segno caratteristico della sua fisonomia d'artista è un evidente modernismo di concetto ingegnosamente composto in forma di espressione scenica tradizionalista e leggermente accademica. Da molti anni è unito artisticamente (e anche civilmente dal 19[illegible]) con Emilia Varini, attrice originale e modernissima di criteri e di forme, che è, sotto certi aspetti, in perfetta antitesi artistica con lui. Però la loro unione ha avuto manifestazioni d'arte singolarmente armoniche.

Il Berti è un fervente apostolo del teatro di poesia e di pensiero, e molto potrebbe dare all'arte se si dedicasse alla direzione: perchè è dei pochi direttori che abbiano, ed ha doti di insegnante veramente rare.

(*m. f.*)

ARMANDO ROSSI

Nato a Bologna nel 1865, Armando Rossi entrò in arte come generico, nel 1885, colla Compagnia Beccari e Ville. Comico nato, percorse lentamente, come allora si faceva, la lunga via per arrivare al ruolo di caratterista.

Diciamo in succinto il suo stato di servizio, che è uno dei più lunghi e movimentati.

Generico nel triennio 1886-88 nella Compagnia Monti Diligenti; generico e «secondo carattere» con la Duse dall'89 al 92; generico primario con Cesare Rossi nel 1893-94. Un breve in-

termezzo per dedicarsi al commercio. Ma nel '96 tornò sulle scene, capocomico e brillante nella Rossi-Buccella; nel '97 secondo brillante con Raspantini-Bertini: nel '98 cominciò a



ARMANDO ROSSI

fare l'amministratore nella Compagnia Iggins, ed amministratore rimase nel '99 colla Rossi-Montrezza-Baccani-Ristori, e nel '900 colla Rossi-Iggins. Nel '901 caratterista e amministratore della Rossi Pietriboni; nel '902 capocomico, fino al settembre, di una sua Compagnia; in quell'autunno entrò con Giovanni Emanuel, come caratterista, ruolo che conservò d'allora in poi. Nel 1903-4 con Ermete Zacconi; dal 1905 ad 1907 ebbe Compagnia col Niccòli; dal 1908 al '13 fu in Compagnia Talli; nel '14 nella Compagnia delle «Maschere Italiane»; dal '15 al '17 capocomico della Sichel-Rossi-Zucchini; e, finalmente dal '18 al '21 caratterista e amministratore dello Zacconi.

Notiamo volentieri, oltre alle spontanee qualità comiche di questo bravo caratterista, le sue ottime qualità amministrative, e la sua fedeltà a Ermete Zacconi, per affezione al quale con raro spirito di disciplina rinunziò al capocomicato. Ma vi ritornò col 1921, proprietario della Compagnia Rossi Ferrero. Ha interpretazioni notevoli negli *Innamorati* e in *Turcaret*. (e. s.)

ALFREDO DE SANCTIS

Un uomo di grande fede e di gran volontà, un fiero e solitario difensore dell'Arte, un precursore, che sempre per l'Arte dette battaglia anche a costo di essere impopolare o contro ogni personale interesse: così si può definire Alfredo de Sanctis.

Precursore non tanto per il modo della sua recitazione, quanto pel repertorio: perchè in tempi assai squallidi per il nostro teatro predominava il dramma borghese o la *pochade* di importazione: e in disparte, solo Ermete Zacconi aveva affrontato le rivelatrici nebulosità del teatro nordico e



Gustavo Salvini inseguiva il suo sogno di interprete shakespeariano, egli osò continuare per intere stagioni, se anche il pubblico disertava le platee, a dare non altro che lavori e-

pensiero, da Ibsen a Gorki, da Brieux a Butti.

Nè la sua origine avrebbe preconizzato in lui un tale agitatore tutto infiammato per le difficili mete: perchè, figlio di un comico meridionale che impersonava la maschera di Pulcinella, egli avrebbe dovuto seguire, se una nobilissima idealità non lo avesse sostenuto, un genere di teatro di pronta e facile commerciabilità. Irrequietissimo, il giovinetto tentò invece le vie più disparate prima di decidersi (verso il 1886) per il teatro, con atto di affettuosa devozione verso suo padre. E al padre, capocomico, incominciò a fare da suggeritore; ma presto, per i dissesti della Compagnia paterna, gli toccò riempire tutti i vuoti che si facevano; e si improvvisò primo attore, direttore e amministratore...

Ahimè! erano quelle, magre soddisfazioni! E il De Sanctis se ne accorgeva e voleva studiare, imparare, far la sua strada, in ben altro modo. Fu per lui una gioia quella di scritturarsi nella Compagnia di Cesare Rossi, tornando ai «generici» ed agli «amorosi». E solo dopo una *tournée* in America col Roncoroni, come primo attor giovane, accettò il posto di primo attore con Francesco Ganzes. Da un altro grande innovatare, Giovanni Emanuel, ebbe consigli e ammaestramenti preziosi; poi passò primo attore colle Duse, colla Vitaliani, col Della Guardia. Brevi e utili tappe, che lo imposero alla stima degli intellettuali: così che, creatosi a Torino nel 1898, da un gruppo d'artisti e di letterati, un *Teatro d'Arte*, il De Sanctis fu chiamato ad assumerne la direzione, accanto a Giacinta Pezzana, «prima attrice tragica» e «prima attrice madre», e a Cesare Dondini, brillante». Fallì presto, come si sa, quel nobile tentativo d'arte; ma non certo per colpa del direttore, che gli aveva dedicato tutta la sua ardente attività. Nè si spense nell'anime di Alfredo de Sanctis la fede nei suoi saldi ideali: al contrario si raddoppiò. E allargando la visione avuta dai propugnatori di quel Teatro d'Arte, egli si decise (1899) a formare Compagnia da solo, col repertorio che gli stava a cuore e che voleva imporre.

Fu una mossa piena di coraggio: attorno a lui non c'erano che sterili diffidenze. Non cercò mecenati pronti a sorreggerlo, non si preparò la via colla réclame, non adulò mai un critico: anzi, contro critici rinomati sostenne lunghe polemiche con una fierezza ed una lealtà delle quali bisogna tenergli conto. E incominciò la battaglia nel nome glorioso di Enrico Ibsen. Ne aveva studiata e preparata l'opera con fervore di studioso e di innamorato. Poco dopo Zacconi, e in diversa linea di interpretazione, dette gli *Spettri* e quel *Gian Gabriele Borkmann*, nel quale creò la figura del protagonista, ispirandosi a Crispi e a Bismark, e riuscendo di una evidenza e di una forza drammatica stupefacenti.

Vennero poi: *Quando noi morti ci destiamo* (Rubeck), *Le Colonne della società*, *Pane altrui* del Tourguenieff, *Piccoli Borghesi* del Gorki. E. A. Butti gli affidò quel profondo *Lucifero*, che egli portò alla vittoria con un'interpretazione di naturalezza e di dubbio angoscioso, e che di recente ha riesumato con tanto successo.

Il pubblico, disorientato, non lo seguiva? E De Sanctis rappresentò per parecchi anni *Gli Avariati* del Brieux, gratuitamente perchè la folla avesse modo di assistere a quel lavoro di eccezione e di pensiero, come ad una lezione di moralità. Non conosciamo altri attori che si sieno resi rei di un così generoso altruismo.

E' per tutto questo che ad Alfredo de Sanctis, da venti anni capocomico della sua Compagnia, ma più che altro pioniere incorruttibile delle sue idealità, la storia del Teatro drammatico deve essere grata. Oggi specialmente che, in mezzo ad un pubblico che non sempre distingue fra il buono e il cattivo teatro, coloro i quali co

ebbero i sacrifici d'una purissima fede, sono guardati con aria di stupefazione, quasi appartenessero ad un altro mondo troppo lontano.

Oggi che egli è considerato come un maestro e gode la sua difficile celebrità, e il pubblico accorre in folla a udirlo nel *Colonnello Bridau*, la sua più popolare creazione, una parte resa con una personalissima, spesso comica drammaticità, o nel *Processo dei Veleni* o nel *Figlio del Miracolo* o nell'*Autoritario*, lavori di seconda o terza grandezza in paragone di quelli più sopra citati, noi lo ricordiamo come campione delle sue belle battaglie, ai tempi della sua povertà. E gli diciamo che ora, più che mai, egli ha il dovere — e il diritto — di guardare in alto, molto in alto. De Sanctis ci risponde che, dopo aver dato in quest'anno notevoli novità come l'*Animatore* del Bataille o *Crepuscolo* di L. Tonelli, è ora tutto intento a preparare un ciclo ibseniano ed un ciclo shakespeariano.

* * *

Nel novembre 1921 fu a Parigi: delle rappresentazioni parigine, ordinate per graziosa ospitalità del Lugne-Poe, all'*Oeuvre*, e sostenute con animoso spirito di fratellanza dall'Antoine, la critica si è occupata con fervidissime lodi.

Le rappresentazioni del De Sanctis, in numero di quindici, ebbero inizio a Parigi verso la metà di novembre. E Alfredo de Sanctis si presentò al pubblico di Parigi col dramma famoso e magnifico dello scrittore ebraico Shalom Asch: *Il Dio della Vendetta* e con *Uno degli onesti* di Roberto Bracco. Ha rappresentato inoltre opere italiane come *Sperduti nel buio* di Roberto Bracco, il *Lucifero* del povero Butti e la commedia di Luigi Chiarelli: *La Maschera e il volto*. Le altre rappresentazioni ebbero luogo con opere francesi tra le quali: *L'Avventuriero* di Capus, *L'Autoritario* del Clerc, nuovo per Parigi, e quel *Colonnello Bridau* che Emile Fabre ridusse, senza attentato e manomissione, da Balzac. (c. s.).

* * *

Alfredo de Sanctis, senza vanagloria ma senza paura, con piena ed austera coscienza di sè, ha degnamente onorato l'Italia a Parigi. Non ebbe attorno a sè grandi nomi che, del resto, anche se fossero grandi, sarebbero stati piccini lo stesso, poichè a Parigi nessuno li conosce. Alfredo de Sanctis ha stretti attorno a sè quelli ch'egli chiama teneramente, paternamente, i suoi « figlinoli », giovani attrici e attori giovani dal de Sanctis preparati, addestrati, formati, educati, austeramente cresciuti in una atmosfera d'arte, sotto il geniale magistero di un artista che non transige, d'un maestro e d'un direttore che trasforma in talento, in volontà e in coscienza tutto ciò ch'ei tocca con la potenza magica e comunicativa del suo talento geniale, della sua volontà di ferro e della sua coscienza che è legge e disciplina.

De Sanctis, dopo Parigi, si è recato in Spagna: e là pure rinnovò i trionfi che tanto onore riflettono sulla Patria che lo segue con amorosa speranza e con materna fiducia.

* * *

A Lucio d'Ambra, che lo intervistò per l'*Epoca*, Alfredo de Sanctis disse intorno ai suoi progetti artistici e al suo ritorno in Italia, quanto segue:

« Dopo Parigi e dopo la Spagna, sciolgo la Compagnia e vado in Maremma: a caccia. La mia grande, la mia sola passione.. Del resto la caccia sarà per me un prestesto: pretesto per un periodo di riposo e di raccoglimento di cui ho assoluto bisogno. Riprenderò a recitare in Italia alla fine dell'anno venturo con un repertorio composto unicamente di tre opere di Shakespeare e di tre opere di Ibsen.

« Di Shakespeare il *Riccardo III*, la *Tempesta* e l'*Amleto* in una traduzione mia, fatta da dieci anni e che da dieci anni aspetta nei miei cassetti.

Di Ibsen *Il Nemico del popolo*, *L'Anitra selvatica* e il *Brand* che non è mai stato, come sapete, rappresentato in Italia. Con uno sforzo finanziario per la dignità delle messe in iscena, con una ferrea disciplina d'arte per l'interpretazione degli attori, con uno scrupoloso e inusitato rispetto dei testi che, sempre rispettabili, dovrebbero essere sacri quando si tratti di Shakespeare o di Ibsen, io metterò in quelle sei interpretazioni shakespeariane e ibseniane il mio più nobile, puro e appassionato sogno d'arte.

« Non voglio tacere come attore prima di aver tentato di interpretare, come io penso che debbano essere interpretati, quei capolavori. Voi sapete meglio di me la libertà, la licenza che altri interpreti si sono permesse pur di fronte a un Dio come Shakespeare. Io mi avvicinerò a quelle opere con un fervore mistico, con un rispetto religioso. Io non ho mai, ancora, interpretato Shakespeare. Mi trema l'anima al solo pensiero. Mi trema, ma spera: e l'altezza e la rarità del cimento mi tentano e mi sembrano essere la logica conclusione della mia vita d'artista, libera ed austera ».

IRMA GRAMATICA

Dopo Eleonora Duse, in nessuna attrice come in lei sono state fondate grandi speranze; alla stessa Duse sono attribuite parole che avrebbero chiaramente designato l'erede:

« Un giorno verrà un'altra donna, giovane bella; un essere tutto fuoco e vita che farà tutto ciò che io ho potuto segnare appena ».

E la giovane donna era Irma Gramatica, che allora (prima del 1896) recitava a fianco della Maestra.

Ha voluto e saputo la nostra attrice salire su quel piedistallo di gloria che si preconizzava per lei?

Seguiamola nella sua vita, ricca di elementi che ebbero un'influenza decisiva sulla « carriera ».

Era veneziano il suo nonno; e faceva il vetturale a Padova. Domenico Gramatica, figlio di lui, scappò di casa a 15 anni per aggregarsi ad una piccola Compagnia drammatica... come suggeritore. In una delle tante peregrinazioni in Istria, colla Compagnia Aliprandi, questi sposò una giovine sarta ungherese: così la piccola Irma nacque da padre veneto e da madre ungherese, sull'aspra terra di Fiume.

Dopo aver fatto la sua prima comparsa a tre anni in *Cause ed effetti*, colla Pezzana, fu nel collegio delle Dorotee di Firenze, dove studiò il piano ed il canto.

Ne uscì, adolescente, per seguire il padre come amorosa nella Compagnia di Cesare Rossi, che partiva con Eleonora Duse per l'America nel 1887, e fu là che la giovinetta pallida e sottile — diretta dal più grande maestro di quel tempo — debuttò nelle vesti di Dmitri nella *Fedora*. Ma i suoi inizi non dovevano essere tutti felici. Presto - verso il 1890 - dovè lasciare il Rossi e la Duse, e ritornare in America con una Compagnia secondaria, la Aleotti-Lotti-Cerruti, recitando sovente in teatri improvvisati, in mezzo alla miseria degli abitanti spagnoli... e a quella — forse più ossessionante — dei colleghi e delle colleghe, nonchè dei capocomici.

Superato questo periodo di amarezze, tornata in Italia, fu scritturata nel 1892-93 da Italia Vitaliani, « prima attrice giovane »; e nel 1893-94 da Giovanni Emanuel, accanto a Virginia Reiter. Le buone scritture dimostravano già da sole un riconoscimento del valore di lei: ed Irma così in *Hedda Gabler* e in *Guerra in tempo di pace* colla Vitaliani, come in *Frou-Frou* e in *Nanà* coll'Emanuel, si faceva notare e applaudire. C'era tanta tristezza diffusa attorno alla sua stanca fisonomia e una così prepotente personalità scaturiva dal suo atteggiamento malinconico! Nel '94 la *vi-olata* « prima attrice giovane » compare a fianco di un'altra Maestra,

Pia Marchi, nella Compagnia di Andrea Maggi; nel '95 eccola « prima attrice » nella Compagnia Mozzidolfi-Marchetti, alla quale si unisce per alcuni mesi Giacinta Pezzana: e *Teresa Raquin* le procura un successo così vivo da non scomparire accanto al trionfo della vecchia grande attrice.

Siamo nel 1896: e, dopo alcuni mesi passati con Luigi Biagi e la Aliprandi, troviamo la nostra attrice, per un triennio, « prima donna » collo Zaconi. E' l'epoca della sua più decisiva affermazione. E' un periodo di studio e di ardimenti perchè la moderna personalità di Irma trova un sostegno accanto a quel grande innovatore che fu, in quel tempo, Ermete Zacconi. Ma è anche un breve, troppo breve, periodo: nel '97 la suggestiva Anna Mahr di *Anime solitarie* entra in una Compagnia amministrata da Luigi Raspantini, e che prende nome da lei e da Enrico Reinach: ne fanno parte il Belli-Blanes, il Garzes, la Guglielmetti-Reinach, il Chiantoni. Quante battaglie, quante vittorie! Ecco le superbe interpretazioni di *Spiritismo*, *Trilby*, *Musotte*: questi pallidi nomi di drammi ormai lontani dalla simpatia del pubblico, da quale calore furono allora umanizzati! Irma Gramatica si libera coraggioamente da ogni tradizione, e trionfa.

Ecco il 1900: e per cinque anni ella è capocomica della Compagnia Talli Gramatica-Calabresi, l'ultima — ahime! — vera e grande Compagnia dei nostri tempi. Troppo famosa perchè se ne rievochino qui i fasti gloriosi, nostalgia e rimpianto di quanti amano il teatro. Ricorderemo fra le interpretazioni della Gramatica, *La Moglie ideale* del Praga, Fioretta dei *Fuochi di San Giovanni*, Paolina di *Sperduti nel buio*, Nora di *Casa di bambola*, Nennele di *Come le foglie*, *Georgette Lemennier* del Donnay, *La Principessa lontana* del Rostand; e finalmente, nel 1904, la prima e più grande Mila di Codra della *Figlia di Jorio*.

Giunta all'apogeo della sua potenza, ella sembrò stanca di aver lavorato e studiato fino allora con tanto ardore, con tanta fede. Recitò ancora regolarmente, per un triennio, (1906-8) formando Compagnia con Flavio Andò (ricordiamo fra le poche notevoli novità di quegli anni *Il Nido altrui* del Benavente); e dal 1909 in poi, per dodici anni, apparve sulle scene e disparve, formando talvolta Compagnie improvvisate, e discostandosene spesso con gesti bruschi di stanchezza o di noia. Fu con Riccardo Tolentino, poi con Romano Calò, e più di recente, nel 1918, ebbe compagnia, col Ferrero direttore, col Sabbatini e la Capodaglio.

La sua... meno precipitosa scrittura di quest'ultimo periodo fu — per il 1914-15 — quella nella Stabile del Manzoni di Milano; e durò un anno o poco più - e in quell'anno ella dette vita al *Carnevale dei fanciulli*, e a *L'Ombra* del Niccodemi. Se la Compagnia non si fosse sciolta, forse Irma Gramatica avrebbe trovato lì la sua definitiva sistemazione. Perchè giustamente scrisse di lei Alessandro Varaldo in un magnifico studio critico: « Avrebbe dovuto nascere in Francia quest'attrice, far parte come *sociétaire* d'un teatro stabile, e scegliere le parti simpatiche, le parti che la colpissero e che ella potesse amare od almeno che la giungessero ad incuriosire. Non è fatta per lei la vita randagia e pur così monotona delle nostre Compagnie di prosa. Che le baleni dinanzi *Lady Macbeth* ed ella sarà l'eroina sanguinosa, che le folleggi al pensiero *Suzanne* ed ella farà *Il Mondo della noia* ». E bisogna aggiungere che: non è fatto per lei « il mestiere », non può sopportare le banalità del repertorio di prima donna che per tanti anni fu in voga, non può piegarsi nemmeno ad essere tutte le sere la stessa. Datele la plateale *Fiammata*, e sarà esecrabile. Datele *La Moglie ideale* e sarà meravigliosa.

Da qualche tempo, quest'artista di

indole estremamente nervosa ma la cui linea comprende tutta la gamma, dall'ingenuità al tormento e al dolore, non recita più. Che grande peccato! Ella che è stata — dopo la Duse — la più geniale delle innovatrici che ha trasportato le folle *vivendo e parlando*, a scatti subitanei, senza « recitare », sarebbe oggi una maestra: senza insegnare, perchè insegnare non vuole o non sa, ma illuminando la nostra scena col suo esempio di insuperata sincerità.

(*c. s.*)

RUGGERO RUGGERI

Tra le grandi personalità della scena drammatica italiana Ruggero Ruggeri ha una personalità artistica delle più spiccate. Giunto alla sua maturità in età giovanile, egli è tra i più giovani e pur tra i più anziani d'arte: è nato il 14 novembre 1871 ed è in arte dal 1888. E' figlio di distinta famiglia fiorentina, del prof. Augusto Ruggeri e di Corinna Casara: è nato a Fano.

Iniziò la sua carriera come amoroso e primo attor giovane nella Compagnia Benincasa nel 1888, e passò con lo stesso ruolo l'anno successivo nella Compagnia Fantechi; nel 1890 nella Compagnia Tessero-Giozza, diretta da Luigi Monti, dal quale ebbe i primi modelli di quella eleganza di dizione che gli è caratteristica. Fece parte della Comp. Novelli Leigheb (1891-92-93): a contatto coi due grandi artisti, il Ruggeri, studioso diligentissimo, affinò le sue attitudini di correttezza e di perspicacia interpretativa, e si fece notare come Edmondo nel *Dramma nuovo* e come Nemours nel *Luigi XI* accanto al Novelli, che gli fece fare poi, nella Compagnia propria (1894 95-96-97) il gran passo da primo attor giovane a primo attore, e si compiacque di averlo vicino in *Otello*, come ottimo Jago, e nel *Genero del Signor Poirier* come Marchese di Presles.

Ufficialmente fu poi primo attore il Ruggieri nella Compagnia Montrezza (1898) e nella Comp. Iggius (1899): anni di raccoglimento e di sosta. Virgilio Talli lo trovò attore già formato e vigoroso per la Compagnia che costituì nel 1900, e fu la grande, indimenticabile Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (1900-1905) che ebbe nel Teatro italiano una importanza eccezionalissima.

Per il Ruggeri, il ricordo di essa


Macbeth


R. RUGGERI


Amleto

può essere riassunte in un nome: egli fu Aligi, meraviglioso cantore della poesia del pastore accanto al Calabresi e a Irma Gramatica, nella massima tragedia del D'Annunzio:

La notorietà improvvisa e clamorosa che circondò il Ruggeri fu il preludio della sua successiva rinomanza.

Straforello nei *Romanesques* del Rostand, Rudel nella *Principessa lontana*, *Parini* nella *Satira*, il Giudice nella *Istruttoria* furono interpretazioni notevoli per organica omogeneità e per potenza di espressione, nonchè per chiara originalità di recitazione. Cominciò allora nel Ruggeri il lento, metodico, tenace lavorio inteso a riplasmare l'arte sua, oramai tecnicamente perfetta, in forme e in atteggiamenti più personali. Si associò con tali aspirazioni a Emma Gramatica Gramatica (1906-908) e in quell'epoca creò il Brachard del *Sansone* e risuscitò Corrado Brando del *Più che l'amore*, con una interpretazione di rara efficacia.

Nel 1909 il Ruggeri pensò di essere maturo per occupare in una Compagnia propria quella preminente posizione artistica che poteva consentirgli il più libero sviluppo della sua individualità. Ebbe la fortuna di assumere per prima attrice Lyda Borelli (Comp. Ruggeri-Paradossi, 1909): insieme crearono in una amena e mediocre commedia — il *Bosco Sacro* — due figure che costituirono il grande successo: il Ruggeri era Zakuskine di cui il fascino slavo è passato in proverbio nel comune linguaggio italiano.

Nel 1912 il Ruggeri ebbe a fianco Evelina Paoli, per breve tempo, e poi Tilde Teldi. Sono di quest'epoca le creazioni del *Tribuno*, della *Fiammata*, e quella grandiosa — che parve risuscitare il fascino di Flavio Andò — del *Marchese di Priola*. Il Ruggeri è l'ultimo Oliviero De Jalin di suprema eleganza che abbia dato la scena italiana. Fu interprete insuperabile del *Brutto e le belle* del Lopez, dell'*Ultalena* del Varaldo.

Ancora una giovane prima attrice ebbe a collaboratrice zelante ed efficace il Ruggeri: Vera Vergani, con la quale fece dei piccoli capolavori scenici per opere che non meritavano forse tanto onore, come lo *Sparviero*, e l'*Avventuriero*.



Ruggeri in *Parisina*

Durante gli anni della guerra il Ruggeri si cimentò con arditissimo slancio, in creazioni artistiche di sommo pregio, e particolarmente notevoli per la storia del teatro nostro: espresse le virtù teatrali di un'opera pubblicata e non rappresentata: *Il Piccolo Santo* di Roberto Bracco, opera la cui rappresentazione ha avuto non poca influenza sull'orientamento della letteratura drammatica modernissima.

Il Ruggeri, memore dei primi esperimenti shakespeariani di Ermete Novelli, riprese il suo concetto interpre

tativo sommamente pittoresco, e si foggiò con gli elementi delle trascrizioni shakespeariane francesi e belghe, un *Amleto* interessantissimo. Poi tentò con minor successo *Macbeth*.

Ritornò quindi con rinnovato fervore e con entusiastica ammirazione alle grandi creazioni moderne, quando Luigi Pirandello assunse, con dovizia di opere e genialità di intenti, sì cospicua autorità sulla scena italiana: il Ruggeri che già alle opere del Bernstein e del Niccodemi (*Il Ladro*, *Il Ritorno*, *La Volata*) aveva dato impetuose espressioni, parve trovare



Caricatura di Ramo

argomento meglio corrispondente alle sue artistiche virtù, nel teatro dialettico e cerebrale del Pirandello di cui interpretò con perfetta efficacia *Il Piacere dell'onestà* e *Tutto per ben*. E più recentemente tornò con amore al teatro di fantasia con *Sly* di Forzano. Ha costituito, nell'ottobre 1921, con Virgilio Talli e Alda Borelli, la Compagnia Nazionale. Mirabile interprete di Ugo nella *Parisina*.

(*m. f.*)

TINA DI LORENZO

Tina di Lorenzo ha lasciato improvvisamente l'arte, alla fine del Carnevale 1920, mentre ancora trovava completo il consenso del pubblico. Bella, molto bella, e intelligentissima, alla sua bellezza ed alla sua intelligenza deve il suo successo. Il quale non le è mancato mai, neppure alle sue prime prove, che fece giovanissima, anzi bambina, verso il 1885. Tina pressochè debuttante, trovò ammiratori entusiasti, critici che la esaltarono.

Nacque a Torino da genitori siciliani ed entrò in arte dopo un breve periodo di scuola filodrammatica nel 1888, in Comp. Crescenzio Di Mais, come prima attrice giovane: parve e fu difatti in questo ruolo, come si rivelò in *Fuoco al Convento* e nel *Cantico*, perfetta. Anche più tardi, quando affrontò parti di maggior mole e di più grave responsabilità, il pubblico non dimenticò — e spesso non le dimenticò neppur lei — l'« ingenua » di quei primi anni, la piacevolissima Santarellina e l'incantevole Dora.

Il Mondo della noia ha trovato in Tina di Lorenzo una interprete ancor oggi insuperata.

Dal 1890 al '94 fu nella Compagnia Pasta-Garzes-Reinach, dove sostituì Pierina Giagnoni assumendo, appena diciottenne, il ruolo di prima attrice assoluta e temprandosi magnificamente nel repertorio francese di Sardou e Dumas. Dal '94 al '97 Francesco Pasta la diresse nelle magnifiche interpretazioni di *Casa paterna*, nuova, e di *Frou-Frou*.

Ha recitato al fianco delle maggiori attrici, sotto la guida di maestri autorevoli. La più bella e chiara manifestazione dell'arte sua, coincide col tempo in cui Tina di Lorenzo fu unita a Flavio Andò (dal 1897 al 1905). Questi seppe formarle un repertorio nel quale le grandi qualità dell'attrice e la sua esemplare diligenza potevano integrare qualche manchevolezza di temperamento. Tina di Lorenzo e Flavio Andò sono stati i primi e maggiori interpreti di *Romanticismo*, di *Come le foglie* e insuperabili di *A-*

manti. Tina fu pure la sola, dolcissima *Samaritana.*

Lasciato l'Andò, Tina di Lorenzo fece Compagnia con Luigi Carini. Ormai la sua fama era arrivata all'apogeo: già sposa del cugino Armando Falconi (dal 1901) essa attraversa i teatri d'Italia, di Europa e d'America passando di successo in successo, con la *Signora dalle camelie* e *La Moglie ideale.*

E' di questo periodo la sua creazione — poichè si tratta di una vera e propria creazione — di *Anima allegra* dei Quintero, commedia che perfettamente si adatta alla personalità artistica di Tina. E' doveroso ricordare che Tina di Lorenzo è stata l'interprete magnifica e prediletta di Roberto Bracco, di cui ha recitato quasi tutto il teatro.

Interpretazioni notevoli assai furono quelle del periodo passato nella Compagnia Stabile del Teatro Manzoni di Milano (1915) che con Falconi, il Mari, il Pilotto essa formò per la direzione di Marco Praga, con larza di mezzi pari alla nobiltà degli in ghezza di mezzi pari alla nobiltà degli intenti. Ricordiamo di quell'epoca *L'Assalto* e *Il Segreto* del Bernstein; *L'Aigrette* e *I Pescicani* del Niccodemi; *Il Terzo marito* di Lopez, *Nemmeno un bacio* e *Il Perfetto amore* di Bracco, per non dire che delle principali novità. Ma nessuno può aver dimenticato la commedia di presentazione: una vecchia commedia dei Torelli: *I Mariti*, che ebbe da parte della Tina un'esecuzione che è, senza dubbio, una delle sue glorie più vere e quelle magistrali del *Malefico anello* e di *Maternità.*

Disciolta la Compagnia Stabile, Tina di Lorenzo rifece Compagnia da sola, o, meglio col marito, Armando Falconi, che aveva, fino a quel momento, ricoperto un ruolo definito — quello di brillante — e che continuò a sviluppare le splendide attitudini manifestate sotto la direzione del Praga, verso le parti primarie di ogni ruolo e specialmente di caratterista e di primo attor comico. Tina di Lorenzo ha il gran merito di avergli spianato la via con l'autorità del suo nome, col fascino del suo dominio sul pubblico. Fino ai primi mesi del 1920 Tina di Lorenzo è rimasta a capo di questa Compagnia, che attraverso i triennii ha subìto trasformazioni e cambiamenti non lievi, ma che si è mantenuta sempre una delle più ricercate e delle migliori.

Le più recenti, e purtroppo ultime, interpretazioni della grande attrice sono due commedie fra loro diversissime e che pure trovano in Tina di



TINA DI LORENZO
all'inizio della sua vita d'arte.

Lorenzo un'interprete personalissima: *Quella che t'assomiglia* di Cavacchioli e *La Vena d'oro* di Zorzi.

La prodigiosa fortuna che ha arriso a questa affascinante attrice non le ha creato nemici; tanto dolce, serena e diritta fu sempre la sua anima di artista e di donna.

Il favore del pubblico la soprannominò coi più amorosi nomignoli: fra i quali si ricorda quelli di *Encantadora* e *Serenita.* Ma il più bello glie l'ha valso il suo scrupolosissimo rispetto alla disciplina scenica e ai suoi impegni di cui fu zelante e rigida osservante per sè, quanto esigente per altrui: ella fu detta l'attrice-galan-

tuono. E forse per questa sua virtù, amareggiata nei recenti sconvolgimenti dei rapporti teatrali, ella si è ritratta sdegnosa dal campo della sua gloria e dei suoi trionfi...

(m. f.).

AMERIGO GUASTI

E', giustamente, uno dei nostri attori più simpatici al pubblico. E deve la sua rapida fama, oltre che alle doti naturali, alla sua prodigiosa attività: perchè, oltre ad essere attore, egli è scrittore di gaie commedie (*120 HP.* e *Tre atti*), traduttore di numerosi lavori stranieri e... suonatore di chitarra, ma sopratutto organizzatore infaticabile della Compagnia che dirige.

Non figlio d'arte, nacque a Firenze il 31 marzo 1873, e fu allievo della scuola di recitazione diretta da Luigi Rasi. Ma fu un allievo assai impaziente: perchè a soli 15 anni (1888) aveva lasciato la scuola per prendere il volo per scritturarsi con Giovanni Emanuel. In quella Compagnia fece molti servitori, e nulla più. Non importa: c'era un grande maestro che recitava, ed al giovinetto appassionato bastava seguirne con devozione gli insegnamenti. Dopo l'Emanuel, passò con Ermete Novelli, poi nella famosa Compagnia comica Leigheb-Novelli, secondo brillante. Orgoglioso d'avere a maestro Claudio Leigheb, egli rimase a fianco dell'inimitabile attore nella Andò-Leigheb, e più tardi (1896-99), nella bella Compagnia del Leigheb e della Reiter, della quale facevano parte la Zucchini-Majone, il Calabresi e il Carini. Divenuto successivamente brillante con Tina di Lorenzo, entrò come socio nella Compagnia Sichel-Guasti-Falconi-Russo, che si trasformò nel 1906, sempre sotto la direzione di Beppino Sichel, nella Sichel-Galli Guasti-Bracci.

Da allora, incontratosi con Dina Galli, e unitosi con lei in capocomicato, egli non ha più abbandonato la irresistibile attrice, colla quale ha diviso e divide gli onori d'una fortunatissima unione. Quando, nel 1910, il Sichel lasciò la Compagnia, fu il Guasti ad assumerne la direzione, cui ha dedicato — come dicemmo — tutta la sua attività.

Non si può parlare di Dina Galli senza ricordare, accanto a lei, l'arte rumorosa, facile, spontanea di Amerigo Guasti. Brillante o primo attore, e talvolta caratterista, senza truccarsi mai o quasi mai, egli recita le sue parti con una naturalezza invidiabile: sembra che abbia l'aria di dar loro poca importanza. Ed essendo sempre sè stesso, il gioviale, sorridente, immutabile Guasti, egli ottiene i suoi effetti con una persuasione sicura, empiendo la scena di sè, con una comunicativa che gli è personale.

Fu il primo interprete in Italia di: *Piccolo caffè* di Tristan Bernard (che tradusse), *La Foglia di fico* del Fraccaroli, *Scampolo*, e la *Maestrina* del Niccodemi, *Teodoro e Socio* di Armond e Nancey, *Le Campane di San Lucio* del Forzano, e, per molte «piazze» di *Il Re* e *L'Asino di Buridano* di De Flers e De Caillavet. Tradusse *Lift*, che Armond, entusiasta dell'interpretazione italiana di *Teodoro e Socio*, aveva destinato a lui e alla Galli, ma che per strane vicende teatrali essi non poterono rappresentare.

Andato a Parigi nel giugno scorso egli vi ebbe le migliori accoglienze dai più noti autori francesi, dal De Croisset al Weber, dall'Hennequin a De Flers: tutti riconoscenti e ammiratissimi dei loro « lanciatori » italiani. Weber gli consegnò l'ultima sua commedia: *Ti dico che ti ha fatto l'occhietto*, che Guasti ci farà udire prestissimo. E per il triennio venturo sappiamo ch'egli prepara la riesumazione di *Santarellina*, quella di varî lavori del Labiche, e la messa in scena di una commedia... con musica e parole di Mario Costa.

(c. s.)

LUIGI CARINI

Egli stesso confessa di essere stato «un fortunato».

Facile e piano fu per lui il cammino dell'arte: facile il soddisfare la sua grande passione per il teatro, facile la conquista della simpatia del



Luigi Carini nel *Beffardo*.

pubblico: così che la sua fisonomia artistica è tutta improntata ad un'invidiabile serenità.

Nato a Cremona il 21 dicembre 1869 egli entrò, fin da ragazzo, nella Società Filodrammatica di quella città: ne era direttore un vero artista, Guido Guidi, che nel 1889 lo condusse a Milano per presentarlo a Giuseppe Pietriboni, e farlo scritturare. Luigi Carini dove sostenere il suo bravo esame: e recitò la parte di Giorgio nei *Rantzau* e quella del Duca di Bligny nel *Padrone delle Ferriere*. Sembra che il Pietriboni restasse soddisfatto perchè lo scritturò subito come «secondo amoroso» in quella Compagnia della quale facevano parte Domenico Bassi, Virgilio Talli, ecc. Una parte di un drammetto di Bussi e Bossi: *Bufera d'alpi*, gli dette, a Roma, la prima gioia dell'applauso... e lo riconciliò coi colleghi che avevano accolto il giovane dilettante con qualche ostilità.

Chiamato nella Quaresima del 1890 sotto le armi, tornò sulle scene dopo due anni, «primo attor giovane» della Compagnia Beltramo-Della Guardia, che rappresentava un repertorio in gran parte brillante: e fu in tale periodo (1892-93) che egli acquistò una disinvolta efficacia anche nelle parti comiche.

Ma le sue migliori scritture cominciarono nel 1894: quando fu accolto con paterna benevolenza da Flavio Andò, che il Carini ricorda come maestro e direttore indimenticabile. Primo attor giovane coll'Andò e col Leigheb, egli divenne presto «primo attore assoluto» nella Compagnia di Virginia Reiter e di Claudio Leigheb: e la sua accettazione di quel ruolo in quella grande Compagnia sembrò allora precipitata. Ma lo studio e l'ardore che egli pose nelle sue interpretazioni lo misero presto in prima linea: e la sua creazione di *Amanti* del Donnay, data a Milano, gli procurò — accanto a Virginia Reiter —



Luigi Carini nel *Cardinale*.

un vivo successo. Rimase a fianco della celebre attrice per molti anni. «E con lei e anche molto per lei — egli confessa — io feci carriera».

Fu durante il triennio Reiter-Pasta che egli foggiò con tanta misura e con così franca evidenza — sorretto da

lunghi, accuratissimi studi — il personaggio di Napoleone in *Madame Sans Gêne*: una figura che — negli annali del teatro — rimarrà legata al suo nome. Più tardi, sempre colla Reiter, fu un ammiratissimo Bito nella *Messalina* del Cossa.

Lasciò la Reiter per un triennio, passando come direttore e primo attore con Tina di Lorenzo e Falconi (1909-11); ma ritornò capocomico e direttore, insieme all'illustre compagna, nella Reiter-Carini, per il 1912-14: e curò in questo tempo la felice esumazione del *Matrimonio di Figaro* del Beaumarchais, e la messa in scena di « novità » come *L'Abito verde* di De Flers e De Caillavet, *Il Figlio dell'amore* del Bataille, ecc.

Direttore nel 1915-16 della Gramatica-Carini-Piperno-Gandusio; e nel 1916-17 della Carini-Gentilli-Dondini Baghetti; ha dal 1917 in poi, fino ad oggi, diretto la Carini-Gentilli: ed avrà, nel triennio futuro, una Compagnia propria, che si raccoglierà intorno al suo nome. E siamo certi che un costante favore continuerà a seguirlo: perchè questo italianissimo attore, dalla bella voce pastosa, buon dicitore ed interprete appassionato, è oggi uno dei nostri direttori più coscienziosi, e resta sempre una « simpatia » di tutti i pubblici.

Ha Compagnia propria dal 1921 e ha dato ottime interpretazioni di *Sly* e del *Pasto del leone*.

(*c. s.*)

ALFREDO SAINATI

E' l'introduttore e il creatore in Italia d'un genere d'arte parigino: quello del *Grand Guignol*, che ebbe da noi — anni or sono — un momento di celebrità.

Figlio d'arte, nato il 18 novembre 1870 a Sestri Ponente, fece parte, dal 1890 in poi, di molte Compagnie drammatiche tra le quali, primissime, la Papadopoli, la Schiavoni, la Pezzaglia. Secondo brillante con Cesare Rossi, con Eleonora Duse, con Tina di Lorenzo e Andò; primo attor giovane e primo attore nella Compagnia Fratelli Sainati, diretta da A. Zerzi; brillante con Italia Vitaliani, colla Iggius, con Ermete Zacconi; ideò nel 1907 una Compagnia a repertorio comico che fu condotta dal Coën in America, e fu successivamente chiamata « Sardouiana ».

Fu nel 1908 che, recitando al Metastasio di Roma con Bella Starace, che aveva sposato, e ricevuti alcuni copioni di lavori « granguignoleschi », ebbe l'idea di creare una Compagnia che lanciasse in Italia, esclusivamente, quel genere di commedie: meglio che commedie, piccoli drammi a fortissime tinte, o farse con intenzioni quasi sempre satiriche. La Compagnia incontrò, in principio, qualche difficoltà; poi suscitò presso tutti i pubblici — pronti ad esser sbigottiti dalla violenza della « novità » — accoglienze entusiastiche

E dal 1908 in poi, il Sainati portò in giro il suo vasto e complesso repertorio, recitando parti di primo attore, di brillante e caratterista, con uguale efficacia.

Dotato di qualità non comuni ed eclettiche, egli è, più che un interprete, un creatore di *macchiette*: le sue tendenze naturali lo porterebbero naturalmente verso le parti comiche. Ricordiamo, fra le sue più applaudite creazioni: *Passa la ronda*, *Lui*, *Alla morgue*, *Il Club dei suicidi*.

(*c. s.*)

LEO ORLANDINI

Nato a Perugia da Leopoldo Orlandini, attore assai distinto, fu — per quanto figlio d'arte — ostacolato dai suoi nella passione per il teatro: e fuggì di casa per scritturarsi in una piccola Compagnia.

Riuscì, poco dopo, a recitare accanto a Giovanni Emanuel e successivamente nella grande Compagnia Emanuel Marini (secondo amoroso), e in quella di Virginia Marini. L'amoroso fu promosso primo attor giovane in

Compagnia del Novelli: il grande artista, che lo ebbe varî anni con sè, lo iniziò alle parti di maggior responsabiltà, e gli fece ottenere un primo successo al Manzoni nei *Barbarò* del Rovetta.

Lo troviamo nel 1901 con Tina di Lorenzo e Francesco Pasta, e nel 1902 con Claudio Leigheb. Per il triennio 1903-5 formò con Emma Gramatica la fortunata Compagnia Gramatica-Orlandini, della quale fu primo attore. Poi, divenne per altri tre anni il direttore e primo attore della Compagnia di Eleonora Duse; ed a fianco della somma attrice fu per molto tempo all'estero. Tornò nel 1909 con Emma Gramattea, non più capocomico ma primo attore, e rimase con lei fino al 1914: lo ricordiamo, in questo lungo periodo felice interprete di molti lavori del Bataille, tra i quali *Poliche* che dette « nuova » in varie piazze, e *La Donna nuda*, nella quale incarnò con successo il personaggio del *principe*, una parte di caratterista.

Primo attore nella « Fert » per il triennio 1915-18, che fu interrotto prima della scadenza (interpretò nel 1915 *Le Nozze dei Centauri* di Sem Benelli, nuovissima), lo ritroviamo nel 1919 nella Compagnia Orlandini-Sainati-Starace.

Ermete Novelli così lasciò scritto di lui nei suoi *Foglietti sparsi*, ritrovandolo nella Compagnia « Fert »: Primo attore è l'Orlandini. Un po' rude, ma espressivo, misurato, semplice, persuasivo; voce nasale ma bella ». E non aggiungiamo nulla a questo prezioso giudizio sul nostro colto e intelligente attore.

(*c. s.*)

AMEDEO CHIANTONI

È un altro figlio d'arte.

Nato a Chieti il 29 novembre 1871 egli debuttò nel 1891 nella Compagnia di suo padre, recitando « tutti i ruoli ». Poi, sembrò avviarsi verso la linea del brillante, forse per le sue qualità fisiche: era lungo e magrissimo con lunghe braccia... Lo troviamo brillante con Italo Marchetti nel 1892, e nel 1893-4-5 successivamente secondo brillante con Giuseppe Palamidessi e generico con Adolfo Drago; poi ancora secondo brillante nel '96 colla Iggius-Biagi, e generico ed amoroso nel '97 col De Sanctis.

Ma nel 1898 cambiò decisamente ruolo: e fu scritturato « primo attor giovane » nella Compagnia Irma Gramatica-Reinach. Fu allora che incominciò ad affermarsi; a fianco della grande attrice ebbe un forte successo nello *Spiritismo* del Sardou. Da quel tempo la sua via fu segnata. E nel 1900 rieccolo primo attor giovane nella Garzes-Belli-Blanes, e nel triennio 1901-3 primo attor giovane nella Mariani-Zampieri.

Primo attore divenne nel 1904 in Compagnia Raspantini-Franchini: ed a fianco di Teresina Franchini dette come novità *Lulù* di Bertolazzi. Rimasto un triennio in quella compagnia, fu poi primo attore nella Calabresi Severi per il triennio successivo 1907-8-9. Appartengono a questo periodo alcune sue notevolissime interpretazioni: quella del *Viandante* del Monicelli, data per la prima volta a Milano, della *Via più lunga* (nella quale, uscendo dalla sua linea, interpretò con successo la parte del « primo attor comico » Cirillo), della *Moglie onesta* di Giannino Antona-Traversi, della *Crisi* di Praga. Negli anni 1910-12 fu chiamato a far parte della Stabile di Roma, come primo attore: e nella Stabile potè far valere le sue doti migliori, essendo il primo interprete dei tanto applauditi lavori benelliani: *La Cena delle beffe*, *La Maschera di Bruto*, *L'Amore dei tre re*, *Il Mantellaccio*, e del tragico *Tarfun*.

Dal 1912 egli è capocomico e direttore; fino al '15 in Società col Pagliara, e dal '15 ad oggi solo proprietario della sua Compagnia. Uno dei suoi più recenti successi è *Mister Il ...*

un lavoro d'ambiente cinese, nel quale egli ha creato, con sapienza di sfumature e di passaggi, la parte drammaticissima di un mandarino. Dal repertoro moderno ha osato passare ad *Otello* ed a *Re Lear* con grande successo, in interpretazioni personali tra romantiche e realiste che sono state molto discusse e molto lodate.

Attore colto e coscienzioso, più che istintivo, egli non colorisce più del necessario, ma vuol persuadere; la sua dizione chiara, limpida, talvolta preziosa, il suo gesto compassato, rivelano sempre una meditazione severa e uno studio pieno di passione.

(*c. s.*)

MEDEA FANTONI

Nata a Bologna, come quasi tutte le «madri nobili» debuttò da «amorosa» — nel dicembre 1891 — nella Compagnia di Pietro Falconi; ed una delle sue prime parti fu Pistol nel *Kean*.

Trascorso un triennio (1892-94) col Falconi, ebbe per un anno il ruolo di amorosa con Giuseppe Pietriboni, e fu dal '96 al 1901 prima attrice giovane con Luigi Ferrati. Passò nel 1901 con Ermete Novelli, scritturata per «parti importanti»; ed a fianco del Maestro — del quale la Fantoni è stata una delle più fedeli compagne d'arte — rimase otto anni. Riposatasi nel 1909-10, tornò a recitare nella Tolentino-Rodolfi come «madre caratteristica», per passare di nuovo col Novelli dal 1912 al '14: fu in questo triennio la Signora Baudoin ne *L'Apostolo* e Filomena nel *Centenario* (nuove), sempre efficace ed ammirata, come già lo era stata nelle *Miserie del signor Travetti* ed in *Maritiamo la suocera*. Riposatasi nel '15, fu nel 1916-17 la «caratteristica» della Compagnia Borelli-Piperno; tornò per una terza ed ultima volta a fianco del Novelli nel 1918; e fu colla Carini-Gentilli nel 1919-20.

Dotata di una spontanea comicità, la Fantoni è una tra le nostre migliori «madri nobili». Per il 1921-24 farà parte della Compagnia di Antonio Gandusio.

UGO PIPERNO

Nato a Livorno il 27 marzo 1871, Ugo Piperno debuttò nel febbraio del 1891, a fianco di Cesare Rossi. Debuttò come secondo brillante; ma, dopo un anno di servizio militare, e dopo un brevissimo periodo trascorso nella Compagnia Zerzi-Marchetti-Fantechi (secondo carattere), tornò nel 1892 — per un triennio — col Rossi come secondo amoroso. Il suo ruolo non era ancora deciso; lo fu soltanto, quando, nel 1894, divenuto egli «generico *utilité*», rimpiazzò, a Londra, accanto alla Duse, il Maestro ammalato, in due parti di caratterista: Duval padre nella *Signora dalle camelie* e il Marchese di Forlimpopoli nella *Locandiera*.

Ottenute le prime lodi in questi lavori, egli si sentì attrarre dal ruolo, ch'era stato quello del suo grande Maestro. «Secondo carattere» colla Paradossi-Rosaspina (1895), passò poi come generico primario in tre Compagnie successive: quella Zacconi nel 1896, la Tina di Lorenzo-Andò nel 1897-99 e la Talli-Gramatica-Calabresi nel 1900. Fatto così il suo non breve noviziato sempre sotto ottimi direttori, tornò con Tina di Lorenzo e Andò — nel 1901 — col ruolo di caratterista promiscuo, che ha, poi, sempre mantenuto.

Le Compagnie delle quali fece parte, da allora in poi, furono tutte, come le precedenti, tra le migliori: nel 1903-4-5 con Virginia Reiter, nel 1906-8 nella Ruggeri-Gramatica, nel 1909-11 nella Andò-Paoli-Gandusio, divenne capocomico nella Borelli-Gandusio-Piperno diretta da Flavio Andò per il triennio 1912-14; e capocomico rimase nella Carini-Gramatica-Piperno-Gandusio nel 1915-16. Dal 1916 al '18 diresse la Lyda Borelli-Piperno; dal '18 al '20 riposò, salvo un intermezzo... patriottico (dicembre 1918 al febbraio

1919), nel quale diresse la Compagnia di Propaganda per le Terre Redente; nel 1920-21 è direttore e capocomico con Alda Borelli. E sarà nel prossimo triennio il direttore della Compagnia Melato-Piperno.

Morto Oreste Calabresi, egli è oggi il più noto fra i nostri caratteristi, ed uno dei nostri più coscienziosi ed apprezzati direttori.

Sono molte le parti che egli creò in modo indimenticabile: basti notare il Rienz nel *Romanticismo* (1901), Virginio Vesta di *Più che l'amore* (1906), il Principe della *Donna nuda*, Lechatellier della *Marcia nuziale*, Raimondo della *Crisi* di Praga, il russo di *Marito e Marie*. Fra i lavori da lui ripresi, con buon gusto di scelta e con vivo successo, rammentiamo *Gli affari sono gli affari* del Mirbeau. Analista accurato dei suoi personaggi, egli è più ricostruttore amoroso che non improvvisatore geniale; non appartiene agli attori istintivi, ma a coloro — e sono pochissimi — che traggono la lo loro virtù scenica da un acuto spirito d'osservazione e da una rara facilità di espressione (1).

DINA GALLI

Dina Galli è un'ambrosiana pura. Figlia d'arte, ella si presentò per le prime volte sulle scene, a quattro anni. Che cosa abbia detto quella volta non si sa: certo deve aver fatto ridere di cuore anche quel suo primissimo pubblico...

E per insegnarle a far ridere un poco più sul serio, se la prese con sè, a dodici anni, quel mago della comicità che fu Edoardo Ferravilla Così il suo debutto... più ufficiale può ascriversi al 1891. Degli otto anni passati nella Compagnia del gran comico milanese pochi si ricordano oggi: ma eppure l'impaziente *nipotina* della « Scena a soggetta musicale », quanto dovè essere grata, anche nella sua futura gloria, al suo primo Maestro! Quanto della stupefacente virtù d'osservazione del Ferravilla, della sua potenza caricaturale, delle sue facoltà d'inventore di *soggetti*, sono poi passate nell'arte di Dina Galli!

Certo è che, entrata nel 1900 a far parte della Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (e passata così, d'improvviso, dal repertorio dialettale a quello italiano), ella si trovò, giovanissima, a possedere i mezzi e quasi la maturità d'un'attrice completa: così che, fattasi notare con gran simpatia nel suo ruolo di prima attrice giovane, sia nella *Via più lunga* («La sorella»), come nei *Fuochi di San Giovanni* («Trude»), ella salì presto ad interpretare parti di « prima attrice comica ». E *Loute*, che Virgilio Talli le affidò quando mise in scena per la prima volta la famosa « pochade », le fece ottenere un tale successo da non lasciare più dubbi sulla sua gloriosa carriera.

Il grande direttore, come sempre, aveva avuto una felice intuizione; e a *Loute* fece seguire presto *La dame de chez Maxime*. Se *Loute* era stata per Dina la rivelazione, *La crevette* ne fu la più sicura conferma, e diffuse rapidamente la sua improvvisa notorietà. La frase « *Tira via, non c'è più!* », cui nessuno ha saputo, come lei, dare un signicato, accompagnato da un gesto monellesco e da un'occhiata assassina, divenne per lei «un modo di dire» celebre, almeno quanto la « pochade » del Feydeau: e si scrisse allora — invertendo i termini — che Dina era diventata celebre per quella frase.

Durò un triennio la sua permanenza nella Talli-Gramatica-Calabresi. Nel 1903 e 1904 ella riposò; e nel 1905 entrò nella famosa Compagnia dei « brillanti »: la Sichel-Guasti-Bracci Ciarli. Era l'epoca nella quale le più volgari « pochades » — purtroppo — dilagavano. C'era nel pubblico una grande maggioranza di entusiasti, e c'era chi scuoteva la testa e dissentiva. E fu Dina che vinse anche quei dissenzienti. Perchè?

(1) Ugo Piperno è morto nel 1921 in febbraio.

E' difficile spiegar il segreto quando la genialità d'un interprete si sostituisce... alla banalità dei personaggi che rappresenta. Ma certo quel segreto fu la Dina Galli portato all'ennesima potenza della sua raffinatezza. Il repertorio sembrò quasi trasmutarsi alleggerirsi, brillare d'un vita nuova, affidato alle mani (proprio, molto, alle mani!...) della creatrice. L'ingenuità birichina e la monelleria più sbrigliata presero il posto, con tanta gra-



DINA GALLI
(*Fot. A. Badodi*)

zia, delle consuete banali risorse del repertorio, che la battaglia fu presto vinta: era stata creata, in un genere d'arte parigino, da un'attrice italiana, una nuova comicità. E *Le pillole d'Ercole*, come *Coralie e compagni*, *Il birichino di Parigi* come la *Frustata*, *Il biglietto d'alloggio* come *Amor mio!* furono ribattezzate alla stessa nuova corrente di giocondità. A Dina Galli fu permesso di dir tutto: perchè quello che sembrava scurrile divenne, per l'estrema finezza dell'interprete, soltanto gaio e scapigliato.

Staccatosi, nel 1910, Beppino Sichel dalla società, la Compagnia divenne Galli-Guasti Ciarli-Bracci, fino alla morte del povero Stanislao Ciarli. Ora, da varii anni, la ditta — trionfante su tutte le platee italiane come trionfava ai suoi inizi — si chiama Galli-Guasti-Bracci.

Occorre citare le migliori interpretazioni di Dina? E ripetere, in un freddo elenco, *La Monella*, *Friquet*, *Ki-Ki*, ecc., ecc.? Diremo soltanto che il suo repertorio si è, in questi anni, molto allargato, fino a comprendere non più le sole «pochades», ma lavori di eleganza o di satira, come *La passerelle*, *La sfumatura*, *Il re*, o interpretazioni drammatiche, come *Zazà*. Diremo anche, a sua lode, che — staccandosi dalle consuetudini della sua prima Compagnia comica che dava esclusivamente il repertorio francese — la Galli ha recitato e recita qualche volta lavori italiani. Ricordiamo *Madonna Oretta* e *Le campane di San Lucio* del Forzano, *La foglia di fico* del Fraccaroli, *Il braccialetto al piede* del Veneziani, *Tre atti* del Guasti...

Ci si lamentava che, attraverso tanto repertorio, mancasse per lei «il personaggio»? Ecco Dario Niccodemi scrivere *Scampolo* e *La Maestrina*: e nessuno, ascoltando Dina in quei due lavori ormai famosi nei quali ella fonde le sue più belle qualità, facendo ridere e piangere colla stessa spontanea franchezza, potrebbe più dubitare che quei «personaggi» fossero stati pensati e creati per lei — soltanto per lei

(*e. s.*)

GIULIO PAOLI

E' un fiorentino schietto. Tanto fiorentino che, nato sotto il Cupolone il 14 novembre 1874, dopo aver studiato scultura all'Accademia di Belle Arti ed aver recitato da ragazzo fra dilettanti, debuttò diciottenne (1892) ... con Stenterello. Quello Stenterello era il Bartoli, che aveva formato una Compagnia vernacola e l'aveva condotta a Tunisi: il Paoli rimase con lui per due anni, come primo attor

giovane; e, cambiata scrittura, non cambiò le sue predilezioni: perchè si scritturò nel '94, con altri due Stenterelli: il Del Sere ed il Ciolli. Fu nel 1895 che mutò strada, entrando in Compagnie non più vernacole, sempre come primo attor giovine: nel '95 con Benincasa; '96 con Cola e Diligenti; '97 con A. Colonnello-Fantechi; '98 con I. Gramatica-Reinach.

Ma soltanto dal 1899 in poi egli cominciò ad avviarsi alla carriera del caratterista: generico primario con De Sanctis (1899-901); con Leigheb-Tovagliari (1902); con E. Gramatica (1903); colla Severi-Pieri (1904), colla Mariani (1905-908), passò al ruolo di caratterista, per il quale aveva le più spiccate disposizioni e che tuttora conserva, nel 1909, con Irma Gramatica. Nel 1910 con Sichel, nel 1911 nella Compagnia Stabile di Roma, dal 1912 al '19 con Virgilio Talli; diveane capocomico per il 1919-20 nella Ferrero-Celli-Paoli.

E' uno fra i più efficaci caratteristi delle nostre scene, ed ha una comicissima voce; sa di musica e ha ottima intonazione nel canto, e molto cooperò, col Talli, a rimettere in scena *Il cappello di paglia di Firenze*, del Labiche del quale fu prezioso concertatore «musicale». *Racanaca* del Campanozzi, che egli dette per primo nel 1918, è fra le migliori sue interpretazioni.

Per il 1921-24, è scritturato come caratterista nella Compagnia di Annibale Betrone.

(c. s.)

ROSA NAVARRI ROSSI

Nata a Milano, figlia d'arte, Rosa Navarri debuttò nel 1894 nella Compagnia Borisi-Micheluzzi; passò nel 1895 con Adolfo Drago, e nel '96 col Sichel.

Sposatasi nel 1897 con Armando Rossi, fece parte delle varie Compagnie nelle quali fu scritturato o capocomico o amministratore il marito; in principio come seconda donna o come generica: dal 1918 al '21 fu l'efficace madre caratteristica della Compagnia di Ermete Zacconi e passò quindi alla Compagnia del Popolo, di Roma, e alla successiva Ferrero-Rossi.

EMILIA VARINI

Il nome di Emilia Varini va strettamente legato alla storia del teatro di Gabriele D'Annunzio: perchè, se questa attrice, che vorremmo chiamare intermittente, dette nel repertorio normale troppo rare e disuguali prove della sua valentia, alcune sue geniali interpretazioni dannunziane, e la bella fede che la sostenne nel creare una Compagnia che quasi esclusivamente si dedicasse a divulgare le opere del grande Poeta, la pongono assai in alto dinanzi alla nostra riconoscenza.

Nata a Pallanza, ella fu allieva dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano: ed ebbe per maestro Giuseppe Giacosa e Luigi Monti. Entrò in arte con Ermete Zacconi (1894) che la scritturò, di punto in bianco, prima attrice: e la sua creazione di Caterinetta in *Anime solitarie* al Manzoni, fu, per il pubblico e per la critica, una rivelazione.

Ella si dimostrò subito un'intellettuale, destinata ad essere l'interprete studiosa e vibrante d'un teatro di poesia e di pensiero. Dopo un anno passato con Andrea Maggi (1895) e un altro con Giovanni Emanuel (1896), tornò collo Zacconi per un triennio. Poi, ebbe per breve tempo (1900) una prima sua Compagnia. E nel 1902 fu scritturata da Eleonora Duse per la parte di Malatestino nella *Francesca da Rimini* del D'Annunzio.

Tutti rammentano le prime recite della tragedia, che tanta ammirazione suscitò nel pubblico, e verso la quale la critica romana — per meschini preconcetti — ebbe il cattivo gusto di far brutto viso. Ebbene: fra consensi e dissensi che toccarono perfino l'interpretazione e la messa in scena, chi, accanto a Eleonora Duse e a Gustavo Salvini, non solo si salvò, ma suscitò

un improvviso unanime entusiasmo fu Emilia Varini.

La figura aspra, sinistra e beffarda di Malatestino fu scolpita dalla giovine attrice con magistrale evidenza. Tutto in lei si trasformò miracolosamente: maschili e violenti divennero la sua voce, i suoi gesti, le sue movenze; tragica — d'una tragicità moderna e sintetica — la sua espressione. Molti, allora, si chiesero come quell'attrice avrebbe potuto vestire di nuovo vesti femminili ed impersonare eroine dolci e innamorate: ed Emilia Varini si affrettò a smentire quei dubbi, entrando nella Compagnia Berti Masi, prima, e poi in quella di Ettore Berti, divenuto suo marito. Dal 1903 col Berti, e dal 1908 con la Stabile Romana, fino al 1911 ella fu la protagonista di *Francesca da Rimini*, *La Figlia di Jorio*, *La Gioconda*, *La Città morta*, *La Fiaccola sotto il moggio*.

Tre di queste tragedie furono da lei recitate, nell'estate 1912, nella pineta di Pescara. Ed a lei e ad Ettore Berti si deve l'aver continuato l'opera divulgatrice di Eleonora Duse. Riposò quindi due anni (1911 12).

Nel 1913 ella creò la parte di Costanza Ismera nel *Ferro*, prima colla Stabile milanese, poi colla Compagnia Talli: e un altro personale successo si aggiunse a quelli raggiunti in precedenza. Da allora in poi vanno segnalate nuove *tournées* col Berti, intrammezzate da lunghi riposi. Nel 1919 la troviamo prima attrice, colla De Personali, nella Compagnia Ugo Bitetti, diretta dal Berti.

(*c. s.*)

CALISTO BERTRAMO

E' un «promiscuo» nato. E' forse il più tipico rappresentante di questo vecchio ruolo. La sua vita è un esempio di rarissima disciplina: per diciassette anni egli si è scritturato come generico primario in Compagnie di primo ordine, rinunziando alla maggior gloria offertagli dalle secondarie. Quanti giovani attori, anche in scala minore, lo imiterebbero oggi?

Nato a Torino il 28 agosto 1875, debuttò nella Compagnia di Pia Marchi nel 1894, e colla grande attrice comica rimase un triennio, come generico. Nel 1897 fu «generico di spalla» con Italia Vitaliani, partecipando ad un giro in Russia; nel 1898-99 generico primario nella Maggi-Della Guardia (colla quale Compagnia andò in Brasile); da allora in poi fu sempre ge-



CALISTO BERTRAMO

nerico primario: nel 1900 nella Reinach-Pieri, nel 1901 nella Talli-Gramatica-Calabresi, dalla quale si sciolse nello stesso anno, passando con Claudio Leigheb per alcuni mesi; nel 1902 nella Compagnia Mariani diretta dal Paladini; nel 1903 nella Compagnia E. Gramatica-Orlandini; nel 1905-6-7 nella Gramatica-Ruggeri, diretta dal Ruggeri, che gli fu grande maestro; nel 1908-9-10 nella Mariani-Calabresi. Passò, finalmente come caratterista e promiscuo per il 1911-13 nella Reiter-Carini, e collo stesso ruolo fu nel 1914 nella Fert diretta dal Novelli, nel '15 con Tina Bondi, nel '16 con Irma Gramatica. Nel 1917 divenne capocomico con Alda Borelli, e con lei rimase fino al 1920, anno nel quale andò a dirigere la Compagnia di Ugo Bitetti.

Per il 1921-24 è stato chiamato a dirigere la Compagnia del Teatro del

Popolo, ideata dal Campanozzi: e si è mostrato degno di coprire tanta responsabilità: ha infatti condotto per tutto l'anno la Compagnia, superstite alla crisi.

(*c. s.*)

ARMANDO FALCONI

Come Antonio Gandusio è, fra tutti i brillanti, quegli che più rimane legato al suo «ruolo», così Armando Falconi, il giovialissimo Armando, è forse colui che, meno di altri abusando della sua spontanea comicità (e ben sappiamo di quante *trovate* egli disponga), esce più spesso e più felicemente dal ruolo, per tentare interpretazioni di caratterista, così acute e profonde, che lo porranno fra breve — se persevererà — fra i nostri attori più illustri.

Figlio d'arte, di Adelaide Falconi — grande signora della scena, e celebre «madre nobile» — nacque a Roma nel 1873; e, dopo esser stato militare (ed aver raggiunto il grado di tenente di complemento) parve dedicarsi al commercio... Ma fu una breve prova.

Nel 1894 era già scritturato nella Compagnia Leigheb-Andò, e muoveva i suoi primi passi nell'arte... come secondo amoroso. Era un bel ragazzo, biondo, piacente e dalla fisonomia piuttosto sentimentale. E tanto bene recitò le sue parti di amoroso nella Compagnia Di Lorenzo-Andò, nella quale era passato nel 1897, che Tina ben presto... se ne innamorò. Allora Armando, incominciando a far l'amoroso nella vita, smise di farlo nell'arte, e si mutò (1898) in «secondo brillante»; e secondo brillante rimase, colla stessa Compagnia, fino al 1900; poi, per un anno (1901) nella Reiter-Pasta. Fu nel 1902 che, tornando con Tina di Lorenzo e Andò, sposò la bellissima attrice, e fu promosso brillante; fu in quello stesso anno che varatosi il *Romanticismo* — la più grande vittoria italiana di quel periodo teatrale — egli divenne popolarissimo raffigurando «Giacomino di Arfo». Da allora in poi, i successi di Tina furono anche quelli di Armando; la Compagnia proseguì sotto la direzione di Flavio Andò, finchè venne a sostituirlo il Carini, primo attore e direttore: e incominciarono le fortunate «tournées» all'estero, e sopratutto in America.

Dal 1911 alla Quaresima del '14 ecco Tina di Lorenzo e il Falconi divenire i proprietari della Stabile del Teatro



ARMANDO FALCONI

Manzoni, diretta dal Praga. Fu per Armando un triennio di splendore: in una sequèla di «novità» egli impersonò i personaggi più eclettici con arte mirabile: «Fausto» nel *Terzo marito* del Lopez (14 gennaio 1913), «Ippolito Querceta» nella *Porta chiusa* del Praga (24 gennaio 1913), «Claudio Larriège» nei *Pescicani* del Niccodemi (novembre 1913), il protagoni

sta della *Crisi* del Bourget; per non dimenticare il vecchio, torvo e astuto «Frépau» ne *L'assalto* del Bernstein

E dal 1914 fino al '20, la Compagnia Di Lorenzo-Falconi, diretta ora da Armando, riprese il volo, portando — dovunque apparve — una nota di serenità, nota che altro non era se non un riflesso dell'armonia che regnava dietro le quinte fra il capocomico e gli scritturati: Compagnia davvero esemplare, simile — fino, ahimè, agli ultimi scioperi — alle nostre vecchie Compagnie drammatiche, che erano tante famiglie... Vennero le più recenti novità: *La Canzone di Rolando*, dello stesso Falconi e dello Zambaldi, nella quale l'interprete-autore creò, da grande attore, un magnifico protagonista (Febbraio 1918) *L'amico e la ventura* del Serretta (1919), e *Vi amo e sarete mia* del Verneuil (1920).

Nel Carnevale 1920 — avendo Tina di Lorenzo abbandonato le scene — il Falconi proseguì il giro della Compagnia da solo, con repertorio in maggioranza comico; e per il triennio 1921-24 doveva essere direttore (con Luigi Chiarelli) della compagnia *Comoedia*. E si attendeva molto dalla sua direzione: perchè questo attore disinvolto, elegante, signore, simpaticissimo a tutti i pubblici, è tra gli interpreti più geniali che vanti la scena italiana: egli iniziò questo periodo della sua attività interpretando *Falstaff* nelle *Allegri Comari di Windsor*. Scioltosi dalla Compagnia, nel novembre 1921 ne costituì un'altra propria.

(*c. s.*)

EMMA GRAMATICA

E' stata chiamata «la cerebrale», «l'attrice delle anime», «l'intellettuale». E forse nessuna di queste denizioni basta a identificarla. Perchè tra le nostre celebri attrici, Emma Gramatica è sopratutto quella che, giovandosi al massimo grado di un elemento d'arte — lo studio, la tenacia, l'analisi — ha saputo trionfare nonostante lo scarso aiuto fornitole dalle sue qualità fisiche, e imporsi con una linea propria, contro ogni avversità.

Di qualche anno più giovane della sorella Irma, nacque portando nell'anima irrequieta lo stesso fuoco sacro per quel palcoscenico... sul quale il



EMMA GRAMATICA

padre, Domenico, faceva la modesta parte di suggeritore. Ed in una Compagnia nella quale, nel 1895, recitavano la Aliprandi, il Biagi, il Bracci, l'Orlandini, troviamo — accanto ad Irma — la piccola Emma, non ancora ventenne, e debuttante. Ma presto le due sorelle si separavano, e per sempre: ognuna delle due aveva — con «mezzi» diversi ed anche con una diversa tenacia — una luminosa via da seguire. E mentre Irma diveniva la «prima attrice» di Ermete Zacconi, Emma entrava, come «amorosa» nella Compagnia di Eleonora Duse.

Dolcissima Sirenetta nella *Gioconda*, passava presto ad impersonare parti di seconda donna. Ed in un periodo indimenticabile per il nostro teatro (1897-99), aveva la rara fortuna di recitare accanto alla Duse e allo Zacconi, riuniti per interpretare *La Città morta* e *La Gioconda*. Quanto la vicinanza dei due Maestri, e quanto quelle nobili battaglie combattute nel nome di Gabriele D'Annunzio abbiano potuto sull'animo e sull'arte di

Emma Gramatica, è facile immaginare.

Fino d'allora ella si preparava con ardore a divenire capocomica, per la libera affermazione dei suoi canoni artistici. E infatti, pochi anni dopo, nel 1903, eccola associata a Leo Orlandini, in una Compagnia che per un triennio ci offriva accurate esecuzioni di un vasto repertorio; e *La Via più lunga* del Bernstein e *La Piccola amica* del Brieux mettevano splendidamente in luce le virtù dell'attrice: quelle due parti sembravano scritte per lei, tanto quell'esile donna ne aveva umanizzato la commozione e il dolore. A quelle seguirono *Amanti* del Donnay, *Tutto l'amore* del Lopez, *La Piccola fonte* (1905) del Bracco.

Parve in quel tempo, alla critica entusiasta, che nessun'attrice sapesse piangere come Emma Gramatica. Ed ella, per provarsi in una parte d'intonazione classica, dette la *Fedra* del Racine, nella traduzione del Giobbe: fu, ugualmente, un trionfo.

Nel 1906 si unì nel capocomicato con Ruggero Ruggeri, formando una bella, omogenea Compagnia, della quale facevano parte anche Ugo Piperno ed Ernesto Ferrero. E fu in quel triennio che ella importò in Italia (1906-9) i primi drammi di Henry Bataille: *La Donna nuda* e *La Marcia nuziale*; e Lolette e Grazia restarono, da allora, legate al suo nome. La vittoria della ripresa di *Più che l'amore* (1906) caduto nell'interpretazione dello Zacconi, ed ora trionfante in quella di Ruggero Ruggeri e di Emma Gramatica, fu dovuta anche alla nuova, suggestiva Maria Vesta.

Lasciato il Ruggeri nel 1909, ella divenne capocomica d'una sua Compagnia, che ebbe — di nuovo — l'Orlandini per direttore. Regina assoluta e sola, Emma Gramatica continuò la sua fedeltà al Bataille, mettendo in scena *La Lebbrosa*, *Il Sogno d'una notte d'amore*, *Poliche*, *L'Incantamento*, *La Vergine folle*. Poi, curiosa e studiosa del teatro estero assai più che di quello italiano, lanciò in Italia il repertorio di uno tra i più notevoli autori dei nostri tempi: voglio dire George Bernard Shaw. Incominciò con *Candida*, di cui creò la figura del giovine poeta con una passione fremente, ed ebbe, in vesti maschili, forse il suo più significativo successo.

Continuò imponendo quasi colla violenza *La Professione di mrs. Warren*, accolta in principio dalla diffidenza delle platee borghesi, poi vittoriosa dovunque per la sua amarezza spietata di «unpleasant play». E dal 1912 al 1914 importò *Non si sa mai* e *Pigmalione*, che ha continuato a replicare in tutta Italia, creando rapidamente allo Shaw una popolarità che pochi autori hanno acquistato in un periodo così breve.



EMMA GRAMATICA

Entrata nel 1915 nella Gramatica-Carini-Piperno-Gandusio, compagnia che ebbe breve vita, interpretò per prima *Mario e Maria* del Lopez. Poi, dal 1916, riformò Compagnia per suo conto, avendo a primi attori prima il Casilini, poi lo Sterni (1918) e finalmente il Pilotto (1919-20).

Che cosa ha fatto Emma Gramatica

in questi ultimi anni? Ha continuato ad offrirci il teatro dello Shaw, con *Cesare e Cleopatra*, riuscendo in talune figure, veramente perfetta. Ha portato al successo, in una recente stagione romana, *La Moglie che sa* di un altro grande autore inglese, il Barrie; e in quella stessa stagione, con una messa insolita per lei, ha ripreso felicemente la commedia di un giovane italiano: *La Donna di nessuno* di Cesare Lodovici, dandole una magnifica interpretazione.



Caricatura di Ramo.

E' dunque lecito aspettarci ancora molto da lei, oggi che ella sembra abbracciare la causa degli avanguardisti d'ogni nazione: perchè poche attrici come lei vivono sulla scena con una continua ardente fiamma d'amore: nessuna sa rendere, con una intelligenza tanto profonda, le complesse torture della sensibilità moderna.

(*c. s.*)

INES CRISTINA

Attrice accurata e coscienziosa, appartiene a una di quelle vecchie famiglie d'arte nelle quali l'attitudine e la disciplina scenica sono istintive o almeno non è possibile dire come e quando ciascun individuo le abbia acquistate. La Cristina, come tante altre sue compagne, nascendo, non è «venuta al mondo» ma «venuta all'arte». E ciò accadde a Costantinopoli. Ha coperte due soli ruoli: prima attrice giovane dal 1892 al 1900; e prima attrice dal 1900 a oggi. Fu sempre in Compagnie primarie dopo il primo inizio con la Pezzaglia (1892): e cioè nella Talli Paladini (dal 1893 al '95), con Cesare Rossi, per la tournée Duse (1896), con la Mariani-Zampieri (1897) con la Reiter-Leigheb (1898-99), con la Raspantini (1900), con Ermete Zacconi (dal 1901 al 1903); nella Suvini-Zerboni (1904) e poi, sempre con Zacconi dal 1905 a oggi. Attrice di intuito, di non grande forza, ma correttissima, ha acquistato, vicino a Zacconi, una virtù di docilità e di adattamento alle esigenze sceniche di un artista così soverchiante, tenendo accanto a lui con rara modestia il suo posto di satellite destinato a brillare della luce altrui. Ma nella *Maschera di Bruto*, nel *Vetturale Henschel*, nel *Nuovo Idolo*, nella *Bisbetica*, nel *Nerone*, nel *Tessitore*, manifesta una personalità artistica schietta e chiara; e nelle recite zacconiane a Parigi, la critica la notò con lusinghiere parole.

(*m. f.*)

GIOVANNI GRASSO

Si trovano in numerose pubblicazioni, disperse e frammentarie notizie di questo attore singolarissimo, di cui le manifestazioni hanno avuto una innegabile virtù di richiamo, per la loro stessa violenza, sulla Sicilia e il suo teatro. Non è pertanto agevole ricostruire con una certa esattezza le vicende artistiche del Grasso: perciò ne rinviamo ad altro volume la nota biografica: non senza avvertire che ritiratosi qualche anno fa dalla scena, vi è tornato con una Compagnia propria nel corso del 1920.

ANGELO MUSCO

I comici dialettali sono i più *tipici* attori che noi possediamo: pochi e inimitabili, non valgono per loro paralleli e raffronti. Il pubblico li vede e li ricorda attraverso una lente speciale: se arriva a prediligerli la sua ammirazione diventa presto frenesia fanatismo... Così per Angelo Musco.



Nato a Catania circa quarantacinque anni or sono, fece una vita di zingaro prima di essere attore. Egli ricorda d'essere entrato in arte a dodici anni: un'arte... abbastanza varia, che per il ragazzo consisteva nell'apparire sulle scene ora come ballerino, ora come macchiettista nei modesti «café-chantants»: talvolta egli non compariva nemmeno, ma muoveva sulle piazze e dietro le scene di qualche baracca, le sue marionette. Nel 1895 lo troviamo per la prima volta scritturato regolarmente... in una Compagnia di marionette: quella di « Donna Nazzarena » che fece una «tournée» in Sicilia. Nel 1896 le sue scritture sono le più stravaganti: per qualche mese egli canta in una Compagnia di operette, poi torna al caffè concerto, poi diventa capocomico e direttore d'una Compagnia « Napoletana », della quale è prima attrice Mimì Aguglia!

Nel 1897 rieccolo «macchiettista» al Teatro San Carlino di Catania: Musco è una piccola celebrità locale, famosa ora per un «numero» di varietà,

ora per uno scherzo comico (ed è in quest'anno che, su quel palcoscenico di provincia, egli crea il tipo del *cieco*, che fu poi quello di *Nica* e di *Feudalismo*) Siamo al 1898: ed il Teatro Macchiavelli di Catania vede il suo macchiettista assumere una maschera tragica: per due anni Musco si dedica al dramma! Era il tempo nel quale Giovanni Grasso, nella stessa città, recitava... le farse. Il primo fenomeno non si spiega che col secondo.

Ma nel 1902 ecco il frenetico attor tragico prendere la sua strada: ed il Musco è scritturato con lui, *brillante*. Quali e quanti successi in Compagnia Grasso! Accanto alla violenta drammaticità del direttore, il piccolo brillante sembra obbedire ad un metodo assolutamente opposto: anzi, non ad un metodo, ma soltanto alla genialità istintiva della sua osservazione: è questa che gli fa cogliere i suoi tipi dal vero, e riprodurli, così, come egli li sente, senza «recitare»: ecco la macchietta del *cieco* colorire magicamente *Nica* e *Feudalismo*, ecco il «notaio» di *Cavalier Pedagna*, «Struth» di *Pietra fra pietre*, lo «Sbrigafaccende» di *Bona genti*... Nove anni egli passò col Grasso, fino al 1911; due nella Compagnia Siciliana con Marinella Bragaglia (1911-13); nel 1914 lo aspettava il capocomicato e la sua grande notorietà.

Da quell'anno, le sue originali interpretazioni non si contano più. Citiamo *San Giovanni Decollato*, *L'aria del continente*, *Lu paraninfu*, *Pensaci Giacomino*, *Liolì Liolà*; e, fra le più recenti, *Sua Eccellenza*, *Ridi pagliaccio*, *U' sapiti com'è*; ma bisognerebbe,





Macchiette.

molte volte, accanto al nome dell'autore, mettere quello d'Angelo Musco. Perchè egli è diventato, dei lavori che predilige, il rimaneggiatore e, spesso, il creatore: è sempre Musco colle sue smorfie, colle sue frasi dette a scatti, a sbalzi, colla sua voce interrogativa: non un attore, ma una grande *macchietta*, un improvvisatore bizzarro e



Angelo Musco in *San Giovanni Decollato.*

genialissimo, un inesauribile inventore di trovate.

Poichè egli è un beniamino del pubblico, ci auguriamo non vederlo cadere nel difetto comune ad altri «beniamini»: il virtuosismo in luogo della virtù scenica, e l'auto-imitazione sostituita all'imitazione del vero.

Le sue benemerenze artistiche e filantropiche gli hanno valso la insigne onorificenza di Grande Ufficiale della Corona d'Italia. (*c. s.*)

ERNESTO FERRERO

Nato a Torino il 6 maggio 1872, Ernesto Ferrero (che fu per varii anni impiegato nell'amministrazione dei Telegrafi), allievo alla Scuola di Recitazione di Torino, diretta dal grande Domenico Bassi, entrò in arte il 4 ottobre 1896.

Per le qualità che già aveva dimostrate da filodrammatico (il Bassi lo chiamava «il suo miglior allievo») potè debuttare colla Compagnia Boetti-Valvassura, diretta dal Campioni, col ruolo di brillante. E quel ruolo mantenne per tutta la sua carriera. Nel 1897-98 fu con Giovanni Emanuel, nel 1898-99 con Italia Vitaliani, nel '99-900 con Teresina Mariani — direttore il Paladini — (e colla Vitaliani andò in Russia, colla Mariani in Spagna), nel '900-901 con Paladini-Ingius, nel '901-902 di nuovo coll'Emanuel, nel '902-903 con Alfredo De Sanctis. Nel triennio 1903-4-5, fino a tutto il Carnevale 1906 fu colla Compagnia E. Gramatica-Orlandini; a quest'epoca risalgono le sue più notevoli interpretazioni: «Cirillo» nella *Via più lunga* e «Valentino» nella *Piccola Fonte*, parti non più di brillante ma di primo attor comico (pochi attori hanno reso come lui il dolore della figura di «Valentino» nel lavoro del Bracco). Nel triennio 1906-908 nella Compagnia E. Gramatica-Ruggeri, nel 1909-11 nella Ruggeri-Borelli, arrivò al capocomicato nel 1912 nella Compagnia Calabresi Sabbatini-Ferrero: appartengono a questo triennio 1912-15 le sue interpretazioni di *L'abito verde*, *La presa di Berg-op-zoom*, *Malvaloca*. Nel 1915 eccolo direttore della Ferrero-Celli-Palmarini; e direttore lo ritroviamo, d'ora innanzi, sempre: dal '16 al '18 nella Stabile Romana (si deve a lui la direzione della prima esecuzione de *La Maschera e il volto*), nel '18 con Irma Gramatica, ed ora, dalla Quaresima del '19, nella Ferrero-Celli-Paoli. Nel 1921 ha diretto la Compagnia del

Teatro del Popolo N. 2 di Roma e poi la Ferrero-Rossi.

Questo dignitoso campione d'una grande scuola, è tra i nostri attori più misurati ed efficaci. Egli è tra i pochi primi attori comici, che rientrino felicemente nella tradizione, oggi che troppe tradizioni buone tendono a scomparire. Circondato dalla stima e dalla fiducia generale, è un direttore di rara coscienza e premura.

(*c. s.*)

ARISTIDE BAGHETTI

Come Ernesto Ferrero, anche il Baghetti, prima di essere attore, è stato... impiegato delle Poste e Telegrafi. Si vede che questa degli impieghi postali è una specialità dei futuri «brillanti». Indisciplinato, naturalmente, e disattentissimo come tutti gli artisti obbligati ad occuparsi di cose estranee all'arte, fu licenziato sui due piedi da un rigido direttor generale. Era l'anno 1898: vent'anni prima il Baghetti era nato, a Civitavecchia. Il dilettante appassionato corse a scritturarsi in una piccola Compagnia: la Baccani-Brignone-Campioni, che recitava al Metastasio di Roma. Da quella passò, l'anno dopo (1900), nella Stabile del popolarissimo Manzoni di Roma, e successivamente nella Tovagliari-Carloni Talli-Pezzinga (1901-903) nella quale fu promosso brillante. Fu qui che egli ebbe un primo successo al Manzoni di Milano, recitando in *Madame flirt.*

Lasciata questa Compagnia, fu per molti anni brillante a fianco di Teresina Mariani; prima nella Mariani-Zampieri, poi nella Mariani-Calabresi, diretta dal Calabresi, che fu per lui un affettuoso maestro. Nel 1912-14 lo troviamo nella Reiter-Carini; nel 1915 nella *Fert* diretta dal Novelli («un tesoro di brillante» scrisse di lui il grande attore); nel 1916 capocomico nella Carini-Gentilli-Dondini-Baghetti. nel 1917-18 brillante — ed una delle «colonne» — della Stabile Genovese; e dal 1919 in poi capocomico e direttore della sua Compagnia comica.

Interprete brioso e castigato di *Angelo Custode* e del *Nouveau jeu* colla Mariani, o dei *Transatlantici* e del *Piccolo caffè*, più di recente. ha messo in scena in quest'ultimo triennio — con vivo successo di direttore e di attore — *Acidalia* del Niccodemi e *Così è... se vi pare* del Pirandello. «nuove» in alcune città. E' uno dei nostri migliori e più intelligenti brillanti, e dà sempre alle sue creazioni una nota di signorile eleganza, che pochissimi possieggono.

Dirige nel 1921-22 la Compagnia Menichelli- Migliari- Pescatori-Almirante.

(*c. s.*)

ALDA BORELLI

Fino a pochi anni or sono si diceva di Alda Borelli: «che attrice intelligente! Peccato che reciti poco e non sempre volentieri...».

Ed oggi il consenso di simpatia che intorno a lei si aduna è tale da far credere più che in un tardo riconoscimento, all'essersi l'attrice finalmente trovata e *rivelata* a sè stessa.

Fino a pochi anni or sono ella recitava a fianco di Alfredo De Sanctis, ma il repertorio dell'illustre attore non le aveva concesso — in dodici anni — che poche «parti» di qualche rilievo, che l'avevano fatta notare. Ma s'era come infiacchita, impigrita, come se il suo bisogno di creare, di dar vita a interpretazioni *sue* fosse stato logorato da una lunga prigione... Poi, c'era fra le stelle del firmamento dell'arte, sua sorella Lyda, prepotente di bellezza, d'eleganza, di femminilità. che il pubblico idolatrava. E parlando della Borelli, s'intendeva sempre «la Lyda».

Disgrazia? Ingiustizia? Sfortune accumulatesi? Parliamo del presente, e facciamo un poco la storia di quella che oggi il pubblico ama e chiama «la

Alda ». E' figlia d'arte: di Napoleone Borelli, garibaldino, valente ingegnere, che poi lasciò la professione per il teatro, e finì caratterista col De Sanctis. E' nata a Cava dei Tirreni; la famiglia è di Reggio Emilia, una famiglia di patrioti: sua nonna fu una martire dell'italianità, e fu confinata dal Governo oppressore.

Dotata di una bella figura slanciata, precocissima, entrò in arte, **poco più che dodicenne, nel 1898.** E fu come seconda donna — niente di meno — in Compagnia di Pia Marchi. Ella ricorda, tra le novità, di aver recitato in quel tempo (restò colla Marchi fino al 1900) la parte di Lisa nella *Doulonreuse* del Donnay e una parte importante nei *Due derelitti* di Decourcelle. Poi, nel 1901, entrò in una Compagnia quasi stabile, del Teatro dei Fiorentini di Napoli, condotta dal Duca Squillace: seconda donna, sei mesi. Altri sei mesi li passò in Compagnia De Farro, prima attrice: finchè, incontratasi con Alfredo de Sanctis, questi la volle nella sua Compagnia, e la sposò.

Abbiamo accennato a tale periodo della sua vita. Poche occasioni per primeggiare; ma di tanto in tanto, a sbalzi, una parte che « le stava bene ». Tutti la ricordano come Flora nel *Colonnello Bridau*: sapeva esprimere la felina perversità di quel personaggio con un semplice gioco di fisonomia e con una dizione quasi... strisciante, d'una sorprendente naturalezza. Poi vennero, rade, le novità: e Alda fu Nicoletta nella *Crisi* del Praga, Genovieffa n *L'età d'amare*, Fanny nella *Vergine folle* e finalmente *L'Aiglon*.

Una volta, il De Sanctis riesumò, al Teatro del Popolo di Milano, *I Corvi* di Becque, un grande lavoro a torto dimenticato: e Alda Borelli ebbe, dinanzi a quel pubblico d'eccezione che assisteva alla recita, un successo personale che non dimenticherà. La si giudicava, allora, un'irregolare, che avrebbe impersonato con efficacia talune parti selvagge; la si credeva indisciplinata, e inadatta ad un repertorio normale di prima attrice.

La smentita è venuta di recente: quando, dopo aver lasciato la Compagnia De Sanctis — ai primi del 1915 — ed aver riposato per tre anni, (un riposo forzato e non lieto, intramezzato da qualche apparizione cinematografica) Alda, nel 1918, riuscì a for-



ALDA BORELLI

mare compagnia con Calisto Bertramo.

Divenuta capocomica e indipendente, riapparve sulle scene con volto mutato. Se prima sembrava una sdegnosa, si mostrò ora tutta infervorata per la sua passione, pronta allo studio più attento di ogni carattere, più spesso tortuoso che semplice, perchè tortuosa è la modernità. Sono del 1919 le sue interpretazioni di *Monna Van-*

na del Maeterlink, e, tra le novità, di *Sorelle d'amore* del Bataille, e de *La donna di nessuno* di Cesare Lodovici. La rivediamo in quest'ultima commedia, che troppo presto ha abbandonato. Dicembre del 1919. Quale stupore, quella sera, nel pubblico del Filodrammatici, nell'ascoltare Alda Borelli! Con una magnifica semplicità di mezzi ella non disse, ma visse la



ALDA BORELLI

sua terribile parte. Fu una creatrice, non più un'interprete. E da allora comprendemmo qual'era la forza innanzi alla quale stavamo di fronte. Dal 1920 si è unito a lei, al posto del Bertramo, il Piperno, e nella compagnia Borelli-Piperno, nuove incarnazioni onerano la nostra attrice: ultima, quella del *Sogno d'amore* del Kossorotoff, dato nel settembre del '20 al Manzoni. Ha avuto un'ottima Compagnia propria dal febbraio all'agosto 1921; ha poi costituito col Ruggieri e col Talli, la Compagnia Nazionale.

L'arte di lei è quella dei sinceri, dei «veri». Se pensiamo agli attori che non hanno recitato, ma *parlato* sulla scena, li contiamo sulle dita: la Duse, Novelli, Irma Gramatica... Quest'attrice dal volto tetro, dalla voce bella e terribile, si avvia su quella strada. I suoi nervi, la sua febbre interiore, sono una forza che si contiene nell'intimo, e si rivela all'esterno in una dizione in apparenza pacata, fiacca talvolta, ma esprimente, nelle sfumature finissime, nei passaggi, nelle pause, l'amarezza o la gioia, l'ironia o il dolore. Così è la vita: si soffre, ma gestire o gesticolare è di cattivo gusto. E Alda Borelli, nel provarci di conoscere questa verità, dimostra di essere non più un'attrice soltanto intelligente: ma una donna d'ingegno.

(*c. s.*)

ANTONIO GANDUSIO

Se le definizioni assolute non fossero spesso pericolose, si potrebbe dire che Antonio Gandusio è, fra i nostri comici, il più puro, il più tipico rappresentante del ruolo di «brillante». Forse nessun attore è oggi, come lui, legato ad un ruolo. Di più: se si creasse oggi un teatro a «maschere» fisse — dico maschere e non ruoli per comprendere in una sintesi rigida anche le qualità fisiche — Antonio Gandusio passerebbe alla storia del teatro moderno come la «maschera del brillante». E non rievochiamo le sue peculiarità fisiche che tutti conoscono: sopracciglia foltissime, bocca larga, gran mento, andatura di traverso, a scatti, con una spalla rialzata... Ma ripetiamo: brillante e non primo attor comico.

E qui occorre accennare ad un altro elemento, la voce: quella voce tutta sua, quasi sempre in falsetto, tra rauca e stentorea, che ha fatto nascere...

il luogo comune della somiglianza o, peggio, dell'imitazione di Claudio Leigheb. No. Anche la voce del Gandusio, anzi, sopratutto la voce è assolutamente di brillante: è fatta soltanto per provocare il riso. Il Leigheb (che il nostro attore ricorda in qualche tono nasale) aveva nel volto un non so che di mesto e di stanco, ma si trasformava continuamente: era un insuperato brillante, ma anche un grande primo attor comico: era il faceto protagonista della *Zia di Carlo*, ma era anche Pomerol di *Fernanda* e Cascard di *Zazà*.

Il Gandusio è l'opposto: il suo volto è soltanto, è sempre comico; trasformarsi per lui vorrebbe dire tradirsi: uscire un po' dalla sua linea vorrebbe dire mancare di sincerità, lottare senza speranza contro i suoi stessi difetti che furono giustamente chiamate le sue qualità. E nessuno in questa intransigenza di ruolo gli assomiglia o gli si avvicina, fra i brillanti moderni: il povero e indimenticabile Giovannini sapeva anche commuovere, e tendeva al caratterista: Armando Falconi è oggi, più un caratterista che un brillante... Ma una analisi critica a base di paralleli, ci porterebbe all'infinito. Diciamo brevemente della sua vita.

Nato a Rovigno d'Istria il 29 luglio 1875, Antonio Gandusio (che raggiunse anche il grado di capitano di cavalleria... nell'esercito ungherese) si laureò in legge — poco più che ventenne — a Genova; ma durante i suoi studi giuridici coltivò la sua grande vocazione per il teatro più che le Pandette: ed appena fu libero sia dalla laurea come dal servizio militare, corse a scritturarsi come « generico e secondo brillante » nella Compagnia De Sanctis-Pieri (1899). Passò nel 1900 con Ermete Novelli — « brillante a vicenda » —; e nel 1901 di nuovo col De Sanctis, brillante. Conquistò, come si vede, in due anni, quel ruolo assoluto che fu poi la sua gloria.

Elenchiamo successivamente le altre sue scritture: 1902 Compagnia Raspantini-Severi: 1903-5 Virginia Reiter (« prime rappresentazioni » dei lavori del Testoni: *Quel non so che...*, *Fra due guanciali*, *Il quieto vivere*); 1906 Mariani-Zampieri (novità: *Nouveau Jeu*, *Amore che passa*, *Triplepatte*): 1907 Irma Gramatica; 1908 Mariani-Zampieri; 1909-11 inizio del capocomicato nella Compagnia Andò-Paoli-Gandusio (novità: *L'Asino di Buridano*, *Il Perfetto amore* del Bracco, *La Guardia di notte* di Sacha Guitry, *La Piccola cioccolataia*); 1912-14 Gandusio-Borelli-Piperno (novità: il ministro ne *La Presidentessa*, *Una bella avventura*); 1915 Carini-Gramatica-Gandusio-Piperno; 1916 Talli-Melato-Gandusio-Betrone (novità: *La mia*



ANTONIO GANDUSIO

schera e il volto); 1916-17 Talli novità: *La Zittella, Facciamo un sogno*).

Dal 1918 egli è capocomico-direttore della sua compagnia: ed ha, in questi anni cercato e favorito il modernissimo repertorio comico italiano (così detto «grottesco»): si devono a lui i successi di *L'uomo che incontrò sè stesso* dell'Antonelli (1918), *La Scala di seta* del Chiarelli (1918), *La finestra sul mondo* (1918) del Veneziani. Le più recenti novità che ci ha dato sono: *Acidalia* del Niccodemi, *Bernardo l'eremita* dell'Antonelli. *La Dame de chambre, Choquette e il suo asso*...

Tra le sue molte interpretazioni comiche sarebbe difficile scegliere: le migliori figure sintetiche, per lui, furono chiamate quelle del Tonto Medina in *Amore che passa* e del goldoniano *Arlecchino servitore di due padroni* (1910): lo scemo comicamente triste dell'idillio spagnuolo, e il servo astuto, irrequieto, malizioso, dai gesti marionettistici del Goldoni, riassumono le caratteristiche essenziali del nostro attore e sono tipi che non si potranno dimenticare: come non si può dimenticare la gaiezza del volto e della voce di questo maestro del riso, in qualunque commedia e in qualunque momento lo si sia andati a sentire.

(c. s.)

GINA GRAZIOSI

Nata a Frascati, questa valorosa «madre nobile» ha uno stato di servizio assai complicato.

Debuttò, infatti, come amorosa — nella Quaresima del 1900 — nel Teatro d'Arte di Torino, colla Pezzana ed il De Sanctis: passò poi come seconda donna (1902) con Pia Marchi e Pietriboni, per cambiare Compagnia nel 1903, scritturandosi con Giacinta Pezzana con attribuzioni di prima attrice giovane: fu, in quell'anno, *Teresa* nella *Raquin*.

Ma nel 1904 ecco che lei, romana, entra nella Compagnia... milanese di Ferravilla: e v'entra prima attrice! Se ne stacca, però, quasi subito — nel 1905 — andando «seconda donna» colla Mariani: fino a che (1906-7) la vediamo decisamente avviarsi verso il suo ruolo. «Secondo madre e caratterista», in quel biennio, in Compagnia Reiter, fu come tale confermata (1908-10) colla Mariani-Calabresi, e colla Masi Falconi (1911); passò «prima caratterista» nel 1912-13 con Ermete Novelli; nel '14 in Compagnia Coën; nel 1915-17 con Lyda Borelli (e dette *La Presidentessa*, nuova, a Napoli), e nel 1918-20 col Gandusio.

Molto comica, la ricordiamo buona Anaide in *Zazà*, colla Borelli; e, in Compagnia Gandusio, divertente Donna Mercedes in *Anima allegra*: in generale predilige certe parti caricaturali, nelle quali è eccellente.

ADA CRISTINA ALMIRANTE

Come la Fantoni, la Graziosi ed altre «madri nobili», anche la Cristina Almirante, figlia d'arte, nata a Verona, debuttò da amorosa: nel 1900, con Alfredo de Sanctis. Ma nel 1901 passò, nella stessa Compagnia, «generica utilité», ruolo che conservò l'anno successivo colla Farina-Garzes. Seconda donna «di spalla» con Zacconi nel 1903, e nella prima Compagnia Cooperativa nel 1904; tornò (1905) «generica utilité» nella Società del Teatro Argentina, e di nuovo seconda donna «di spalla» con Antonio Bolognesi, per una *tournée* in America del Sud (1905-1907). Riposatasi nel 1908, dopo quattro mesi passati con questo ultimo ruolo con Antonio Brunorini, fu scritturata per un triennio (1908-11) dalla Galli-Guasti; in principio con parti di generica, poi di «seconda madre». E nella famosa Compagnia comica doveva percorrere il suo cammino ascendente.

Infatti, dopo un intermezzo passato nella Compagnia di commedie musicali del Novelli-Vidali (1911), tornò nel 1912 cin Dina Galli e Guasti, e con loro rimase fino al 1920: per un triennio seconda madre, e dal 1915 in

poi « prima madre e caratteristica », fu esilarante come Signora Tricouint nella *Presidentessa* e come Signora Millcis nel *Marito suo malgrado.* Nel 1920-21 è nella Compagnia Sichel; e per il triennio 1921-24 questa madre caratteristica, istintiva e divertente, è capocomica nella Comp. Menichelli-Migliari-Pescatori-Almirante.

ANNIBALE BETRONE

E' il più giovane fra i nostri già illustri attori.

La sua carriera ha qualche punto di coincidenza con quella di Ruggero Ruggeri, dal quale, invece, molto differisce il suo temperamento artistico. Come il Ruggeri, Betrone ebbe a maestri prima Ermete Novelli, poi Virgilio Talli. Come il Ruggeri, egli si lanciò al capocomicato staccandosi dal Talli, a quindici anni di distanza, presso a poco alla stessa età che allora aveva il suo predecessore. Nel 1906 si diceva del Ruggeri: ecco una futura celebrità. Oggi le stesse parole si ripetono per il Betrone, il migliore dei nostri primi attori, che si avvia al capocomicato.

Piemontese (nato a Torino il 9 dicembre 1883), dovette anch'egli superare, ai suoi inizî, non poche amarezze. Perchè, entrato in arte nella Quaresima del 1900, la Compagnia Fratelli Marchetti, che lo scritturò come secondo brillante, lo trascinò a peregrinare con poca fortuna (e con scarsa paga) per piccole piazze.

Se non che, nel 1901, lo trasse su miglior via quel grande che fu Ermete Novelli. Erano i tempi della *Casa di Goldoni*. Essere accolto da Novelli fu per il giovanissimo attore una grande fortuna. Egli era nato per esser guidato da una mano sicura; attento, innamorato dell'arte, disciplinatissimo, era destinato a trarre dagli insegnamenti di un Maestro il migliore profitto. Quel Maestro predicava: «Sincerità, sincerità...». E l'allievo, che sotto quella scuola rimase per sette anni, dal 1901 al 1908, prima generico, poi amoroso, infine primo attor giovane e primo attore, (ricordiamo « Nemcur » nel *Luigi XI*) non ebbe che ad obbedire alla sua istintiva esuberanza, alla sua bella sincerità. La padronanza dei propri mezzi è una virtù che s'acquista, in scena, cogli anni; ed egli non durò molto ad acquistarla. Quando Ermete Novelli creò quel suo meraviglioso *Papà Lebonnard*, molti sotto la sua ombra, ammirarono un bel giovinotto che recitava con tanto impeto, con tanta sicurezza, con una voce così armoniosa, la parte del figlio bastardo, Roberto: e quel bel giovinotto era Annibale Betrone.



ANNIBALE BETRONE

Dopo Novelli, Talli. Nella sua carriera non vi sono intermezzi nervosi, non passaggi inquieti di compagnia in compagnia, non smanie precoci di primeggiare fra gli ultimi, come a troppi modernissimi accade. Egli insegue una mèta lontana e precisa; sa che arriverà, ma vuol essere scolaro prima di chiamarsi maestro: e scolaro di grandi

Nel 1908, Virgilio Talli lo scrittura quale primo attor giovane nella sua

bellissima Compagnia; e al primo attor giovane, già ammirato nella *Telefonata* del Signorini, nuovissima, concede — dopo tre anni — una beneficiata: *L'Onore* di Sudermann, all'Olympia di Milano. E' un trionfo. Il Betrone viene promosso primo attore: e con Maria Melato e Alberto



ANNIBALE BETRONE

Giovannini divide le glorie della Compagnia.

Quanto la scuola del Talli gli abbia giovato, è inutile ripetere. Se il Novelli aveva contribuito a foggiare artisticamente la sua sincerità, nessuna disciplina poteva, meglio di quella del Talli, perfezionare la sua bella dizione, piegare le sue facoltà sotto il peso delle più difficili interpretazioni. Il grande direttore ha un intuito profondo, che gli fa indovinare nei suoi comici, quelle disposizioni che essi stessi poco conoscono. Così nel Betrone, Talli ha sempre visto, oltre alle drammatiche, grandi qualità comiche: e noi citiamo il «Commissario» della *Presa di Beg-op-Zoom* e il «Medico» nella *Donna Romantica* solo per provare quanto il Maestro abbia avuto ragione, e come il Betrone sia, in quella linea di primo attor comico, di una pronta, spontanea, deliziosa efficacia. Ma non abbiamo lo spazio per analizzare.

(Due grandi interpretazioni che si avvicinano al ruolo di caratterista van ricordate: *Anfissa e Lift*).

Diremo che nei dodici anni col Talli (salvo un periodo di pochi mesi, nel 1915, passato con Tina di Lorenzo e Falconi) egli interpretò un numero infinito di lavori, e legò il suo nome alla creazione delle più discusse e più celebri «novità» italiane e straniere, per non ricordare le commedie di repertorio nelle quali superò i più illustri confronti. *Daniele Rochat*, *L'Assalto*, *Sansone*, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*... I due grandi successi italiani del 1919: *Glauco* e *Beffardo*, furono per lui due trionfi: dall'eroe del mito greco al sarcastico e doloroso Cecco Angiolieri quanta distanza, eppure quali poderose personificazioni!

Annibale Betrone, non figlio d'arte, ha, dei figli d'arte, tutte le qualità. Pur studiando con severa coscienza, egli appartiene agli attori di intuito. Vede il suo personaggio, lo abbozza di colpo, lo lancia sulla scena, sì che, dalle prime «battute» lo scorgete già intero nel suo massiccio rilievo.

Si trucca di rado; ma le sue truccature insolite sono di scuola novelliana, cioè ingegnose e originali. Si appassiona sempre; e possiede una voce piena, robusta, armoniosa, che di per sè sola, conquista. Coloritore profondo, pieno di comunicativa e di suggestione, è uno fra i grandi beniamini del nostro pubblico.

Nel nuovo triennio 1921-24 formerà

una sua Compagnia, e avrà per prima attrice Giannina Chiantoni.

Vanno ricordate fra le sue interpretazioni più o meno recenti quelle notevolissime nella *Bella addormentata*, in *Anfissa*, in *Lift* e nella *Marsina ideale*; quella del *Parini* nella commedia di Ferrari, e del *Rambaldo di Vaqueiras*.

(*c. s.*)

GIANNINA CHIANTONI

Figlia d'arte, nata a Macerata, ella recitava da bambina nella Compagnia di suo padre, a Rosario di Santa Fè, quando un autore italo-argentino scrisse un dramma per lei: *Il perdono del forzato*. La piccola... aveva cinque anni. Ed entrando in scena al quarto quadro invece che al settimo, salvò le sorti del disgraziato dramma, col tagliare — di sua iniziativa — due atti! Così, con una prepotenza fatta all'autore ed un piacere fatto al pubblico, s'iniziò la sua carriera. La precoce attrice, nel 1900, era già scritturata regolarmente come amorosa nella Compagnia Della Guardia-Maggi; e nel 1901 — a sedici anni — diveniva la «prima attrice giovane» di Ermete Novelli.

Graziosa, disinvolta, appassionata, si studiava fino d'allora di apparire vera, recitando con semplicità: e sotto il Maestro — che la corresse da un po' di monotonia nelle intonazioni — e col quale rimase fino al 1903, potè affermarsi in più d'una parte importante: notevole, fra tutte, quella di Paolina in *Sperduti nel buio* del Bracco, data come «novità» dinanzi al difficile pubblico del Valle, che le procurò un primo significativo successo.

Passata nel 1904, per un triennio, nella Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi (prima attrice giovane), prese parte alla prima grande esecuzione della *Figlia di Jorio*, come Ornella; e sostituì, per un breve periodo, Irma Gramatica in molti lavori, tra i quali il *Ritorno da Gerusalemme*. Dal 1907 al 1911 la troviamo prima attrice giovane sotto Teresina Mariani, che le fu grande maestra. E fu l'epoca della sua più sicura affermazione: ne *L'altro pericolo* (Maddalena) ed in *Nellina* del Bracco, la sua personalità trovò le note più avvincenti e più sincere: così che, ammalatasi la Mariani, Oreste Calabresi la sostituì colla Chiantoni in tutte le parti di prima attrice, e volle con sè Giannina, con quel ruolo, nella Compagnia Calabresi-Sabbatini-Ferrero (1912-15). L'applaudita protagonista di *Malvaloca* dei Quintero, la forte Monica della *Fiammata*, divenne nel 1916 la prima attrice, «a vicenda» con Irma Gramatica, nella Stabile Milanese; poi, nel 1917-18, fu prima attrice nella Stabile del Teatro Argentina, e nel 1919-20 nella Compagnia del Teatro Eclettico.

Non vanta interpretazioni d'eccezione: ma, istintiva e studiosa, recita bene sempre, e sempre con una nota personale di schiettezza: va ricordata tuttavia la magnifica semplicissima interpretazine di *La Vena d'oro*.

Sarà, nel triennio venturo, la prima attrice di Annibale Betrone, col quale — nel 1901 — mosse i suoi primi passi sotto la scuola di Ermete Novelli.

(*c. s.*)

GIULIO TEMPESTI

Da otto anni direttore di Compagnia, e da sei capocomico, si tiene quasi costantemente lontano sia dalle interpretazioni moderne come dalle grandi città, e diffonde il teatro di poesia nelle città minori: Shakespeare e D'Annunzio, Ibsen e Sem Benelli: il cosidetto repertorio «classico» che è la sua passione. Compito, il suo, degno di ogni incoraggiamento: perchè è un'eccezione che oggi un attore si occupi di diffondere un po' di buona cultura.

Nato a Firenze il 25 settembre 1875, non figlio d'arte, ma allievo dell'Acca

demia dei Fidenti, debuttò nella Quaresima del 1901 con Andrea Maggi, come primo attor giovane: e col Maggi rimase due anni. Nel 1903 fu, con lo stesso ruolo, col Garavaglia, e con questi si recò in America. Dal 1904 al 1906 con Mario Fumagalli, primo attor giovane e primo attore, creò il «Serparo» nella *Fiaccola sotto il moggio*: la parte che lo fece notare per l'efficace armonia della sua interpretazione.

Primo attore e direttore nella Sanipoli-Cosentini per sei mesi nel 1906, fu collo stesso ruolo nella Compagnia Sardoniana di Coen (1907), con Ettore Paladini nel 1908, e nella *tournée* dannunziana nel 1909 (l'aedo e pirata fenicio nella *Fedra*). Dal 1910 al 1912 primo attore a vicenda, con Amedeo Chiantoni, nella Stabile Romana, fu un apprezzato Giannetto della *Cena delle beffe*, nel 1913-14 condirettore della Benelliana, interpretò Lorenzino nella *Maschera di Bruto*.

Capocomico dal 1915, andò nel 1917 al teatro Antoine di Parigi: dove la sua arte italianissima, tutta istinto e calore, fu segnalata dalla critica colle più lusinghiere parole di lode.

Ha posto in scene con lodevole spirito di iniziativa, nel 1919, *Il Chiostro* del belga Verhaeren. E' dei più attivi e fortunati divulgatori del teatro di poesia.

ALFONSO MAGHERI

Fa parte attualmente della Compagnia diretta da Niccodemi, in qualità di caratterita e promiscuo: ed è entrato in arte nel 1901, venticinquenne. Ha una figura e una fisonomia adatta al ruolo, e capace di espressioni comiche di ottimo carattere. Il Magheri si è formato da sè, e non presenta traccie di scuola nella sua recitazione assai originale, e di una evidente spontaneità: ma certo non può essere stato a fianco di Italia Vitaliani, di Ettore Berti, di Ugo Piperno senza trarre utili insegnamenti. Egli è passato attraverso a queste Compagnie e questi ruoli: come primo attor giovane in Compagnia Martinenghi nel 1901; Quarantelli nel 1902; Renzi-Gabrielli nel 904-5; come generico primario con Luigi Duse nel 906-7; con Italia Vitaliani nel 908-9; con la Berti-Varini nel 910-11; come caratterista e promiscuo con Novelli-Vidali nel 912; con Maieroni nel 913, con Renzi-Gabrielli nel 914; con la Compagnia Fiorentina nel 915; con la Zoncada-Masi nel 916; con la Borelli-Piperno nel 917; con la Fiorentina ancora nel 919; con Ninchi nel 920; con la Niccodemi nel 1921.

In queste peregrinazioni il Magheri si è formato ed ha trovato recentemente le sue espressioni migliori nella commedia, quale Don Gregorio nell'*Aio nell'imbarazzo* e Gaspare in *Moglie e buoi*; ottimo Albani nella *Vera d'oro*.

E può ricordare, singolari tappe di sviluppo artistico... comico le figure di Valfredo nel *Fratello d'armi*, di Jago nell'*Otello*, di Cecilio in *Maria Stuarda*, di Prassitele nella *Frine*, di Gianciotto nella *Francesca*, e perfino di Egisto nell'*Oreste* e di Lazzaro nella *Figlia di Jorio*.

E' fra i pochissimi che conservino nel ruolo del caratterista la linea classica, tradizionale: ed è fra gli ottimi attori comici, e fra i migliori promiscui.

(*m. f.*)

GUIDO TEI

Nato a Firenze il 4 febbraio 1885 entrò in arte, nel febbraio 1901, nella Compagnia di Amerigo Piacentini, come secondo brillante, e da allora ebbe sempre quel ruolo, fino al 1907. Ma, in compenso, mutò molte Compagnie. Le registriamo successivamente: 1901 Piacentini per sei mesi, seconda metà col trasformista Frizzo; 1902 Pezzaglia, dopo quattro mesi Antuzzi-Sansoldo (diretta dal Tei); 1903 Garavaglia-Pagano (fu in quell'anno «un

ciompo» nei *Ciompi* del Soldani, nuovissima) · 1904 Pezzinga-Gerrieri-Bissi e tre mesi con Fumagalli; 1905-6 Maggi-Della Guardia.

Nel 1907 fu scritturato come brillante a vicenda (col Mateldi) nella Renzi-Gabbrielli; per entrare nel 1908 con Virgilio Talli, di nuovo secondo brillante, e nel 1909 con Tina Bondi, brillante e secondo brillante. Ebbe definitivamente il suo ruolo assoluto di brillante nel 1910, in Compagnia Mari Baldanello Picasso. E d'allora passò nelle seguenti altre Compagnie: dalla metà del 1911 a tutto il '12 con Gustavo Salvini; 1913 tre mesi con Dante Capelli, quattro mesi con Achille Vitti, cinque mesi in Compagnia comica Zanuccoli-Tei; 1914-17 con Giuseppe Sichel; 1918 «tournée» *Giudici* diretta dal Picasso; 1919 Orlandini-Sainati-Starace; 1920 con Sichel.

Attore sobrio, ha una dizione spiccatamente «talliana».

ERNESTINA BARDAZZI - BERTRAMO

E' la compagna di Calisto Bertramo, sul palcoscenico e nella vita. Figlia d'arte, nacque a Prato e recitò fino da giovanetta. La troviamo nel 1901 nella Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, e successivamente in tut-



E. BARDAZZI N. BARATTA G. D'AMORA

te le Compagnie delle quali fece parte il Bertramo: fra le principali, quelle di Emma Gramatica, di Ruggeri, di Irma Gramatica, e la «Fert»: amorosa nei primi anni, poi seconda donna di «spalla» e seconda donna. Con quest'ultimo ruolo fu nella Borelli Bertramo (1918-20) e nella Bitetti diretta dal Bertramo (1920-21); come «seconda donna con parti di prima attrice comica» è scritturata per il 1921-24 nella Compagnia del Teatro del Popolo.

Disciplinatissima e innamorata della sua arte, è una delle migliori rappresentanti di quel complesso e non sempre grato ruolo che va sotto il nome di «seconda donna», ed ha singolari attitudini comiche.

NERA GROSSI CARINI

Attrice di una caratteristica signorilità di azione e di tratto: ha una recitazione leggiera e fluida che si adatta mirabilmente alla commedia piana. Dopo un riposo triennale (dal '918 al '21) ritorna alla scena a fianco dei



NERA GROSSI-CARINI

marito Luigi Carini, come prima attrice sola, nella Quaresima 1921.

La sua carriera si iniziò nel 1902, nel ruolo di amorosa con Ermete Novelli. La ritroviamo prima attrice giovane e prima attrice per un anno a Roma, al Manzoni, e poi per un triennio con Virginia Reiter (1903-6), per sei anni con Tina di Lorenzo (1906-12) e poi ancora nella Reiter-Carini (1912-15), con la Gramatica-Gandusiio-Carini-Piperno (1915-16) e con la Carini-Gentilli (1916-18).

E' un'artista graziosa, coscienziosissima, studiosa e intelligente, che non ha dato finora tutta la misura della sua genialità, ma dalla quale è lecito aspettarsi manifestazioni interessanti che una naturale e quasi ritrosa sobrietà di giuoco scenico costringerà sempre in linee di rara correttezza, più volentieri che di grande effetto.

E' stata qualche anno lontana dalle scene ed ha riassunto nel 1921, a fianco del marito Luigi Carini, il ruolo di prima attrice: si è presentata più fine, più elegante, più semplice, in interpretazioni notevolissime, quali *Madame Sans-Gêne*, *L'Uomo di legno e la donna di cera*, e *Sly*. (*m. f.*)

BELLA STARACE - SAINATI

Attrice di rigorose espressioni dette un carattere d'arte assai notevole al repertorio del *Grand Guignol*, nel quale si fece conoscere dal 1908. Recitò nel 1921 in Compagnia propria il repertorio normale. Rinviamo ad altro volume la nota sulla sua carriera artistica.

ADELINA MAGNETTI

Squisita attrice napoletana, interprete mirabile di *Assunta Spina*, *Giovannino o la morte*, e di tutto il teatro di Murolo. Ravvivò il teatro dialettale napoletano nel 1913 con la sua Compagnia, sotto la direzione di Pantalena. Vive ritirata dalla scena da qualche anno: e ci mancano di lei notizie precise.

ARRIGO MARCHIÒ

Nato a Reggio Emilia il 30 giugno 1883, debuttò nel 1902 in Compagnia di Egisto Cecchi, come « secondo brillante ». Passò con quel ruolo, nel 1903, col Mugnaini; e nel 1904-5 nella Valentini-Marchiò. Brillante nella Compagnia Pezzinga-Marussig-Marchiò nel 1906-7, fu di nuovo secondo brillante col Maggi (1909), per tornare definitivamente al suo ruolo con Ermete Novelli. Passò un triennio con Ferruccio Garavaglia (1910-11); un triennio con Emma Gramatica (1912-14), nel quale fu ammirato interprete del nuovo repertorio di Shaw: l'avvocato Boom di *Non si sa mai* e il colonnello Pickering di *Pigmalione*; e, finalmente, un anno — il 1915 — nella Stabile del Manzoni diretta da Marco Praga.

Fu, in questo tempo, chiamato dal suo dovere di soldato italiano: e per tre anni lo troviamo in zona di guerra, dal Pasubio al Piave, tenente mitragliere. Dopo l'armistizio, fece parte — come attore e direttore amministrativo — del Teatro del Soldato alla III Armata, organizzato e diretto da Renato Simoni; e, con quella Compagnia che fu la prima a recitare in Trieste redenta, a Fiume e a Postumia, rimase fino al febbraio 1919: quando, smobilitato, fu scritturato da Virgilio Talli per « parti primarie comiche e da parrucca ».

Dicitore corretto, attore stilizzato, lo ricordiamo nel 1919-20 nelle novità: *La fiaba dei tre maghi* (il marito), *Il Beffardo* (Meoccio), *La Signorina mia madre* (il maître d'hôtel). Rimarrà, colle stesse attribuzioni, sotto la scuola del grande direttore, per il triennio 1921-24.

LUIGI ALMIRANTE

Figlio d'arte: di Nunzio Almirante e di Anna Dall'Este, ottimi comici. Nacque, casualmente, a Tunisi, il 30 agosto 1885, e debuttò a 17 anni.

Quale amoroso e secondo brillante

fece parte dal 1902 al 1905 di varie piccole Compagnie: Servi, Angeloni, Pezzaglia, Lambertini. Nel 1905-906 fu — strano a dirsi — amoroso e primo attor giovane nella Compagnia Dannunziana; ed i suoi ricordi segnano due parti di tragedia: « Simonetto » nella *Fiaccola sotto il moggio* e « Malatestino » nella *Francesca da Rimini*. Ma, da allora in poi, le sue disposizioni naturali, che lo guidavano verso l'opposta strada, s'imposero: e fu scritturato (1907-908) nella Sichel-Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, per parti comiche. Dal 1909 ad oggi non ha fatto altro che il brillante: dal 1909 al 1911 col Grand Guignol; nel 1912 nella Stabile dell'Argentina di Roma; nel 1913 colla Tumiati-Mariani; nel 1914 con Zambaldi; nel 1915 colla Gramatica-Carini-Piperno; nel 1916-17 colla Borelli-Piperno, e finalmente dal 1918 ad oggi con Antonio Gandusio. Farsi onore accanto all'irresistibile brio del Gandusio è già un titolo di grande bravura; e l'Almirante non solo si fa onore, ma, a fianco del direttore, veramente primeggia: con uno stile perfetto nelle parti di « mamo », egli è tra i nostri attori più spontaneamente comici e più divertenti. Per il 1921-24 è socio condirettore e brillante nella Compagnia diretta da Dario Niccodemi.

In occasione di una sua interpretazione del *Profumo del peccato*, Gino Rocca sul *Popolo d'Italia* ne delineò la fisonomia artistica con queste parole acute e giuste che volentieri riferiamo:

« Attraverso una comicità che pare esile, timida, esitante, ma che è sottile soltanto, furba e immediata, questo attore ha trovato la linea precisa di una personalità simpatica e di un successo caloroso. La nota stridula del suo tono non risente di Gandusio: è sua. Come è suo il taglio largo di quel riso fermo, sospeso sotto il naso che pare si allunghi, vigilato dall'ironia strana, dalla astuzia e dalla malignità cinese di due occhietti obliqui.

Elegante, sobrio, rigido, talvolta quasi funebre. Forse come Leigheb che io non conosco: certo come nessuno che oggi si possa conoscere. Diligente: la sua cura non abbraccia i grandi tratti, i più facili, di un'interpretazione; ma accarezza volentieri i più minuti, i più fuggevoli particolari. Per ciò anche onesto, per ciò anche modesto: e intelligente. Studia. Si capisce che studia, si màcera, si tortura, osserva, indaga, prova e riprova anche dentro sè stesso, ad ogni interpretazione.

Ama le battaglie, come tutti i forti. Ieri sera non ha voluto servirsi di un facile e sicuro successo: ma ha strappato il *proprio* successo, come sempre, con i nervi, con i denti, con tenacia e con fortuna ».

E Marco Ramperti, sul *Secolo*, soggiunse, non meno acutamente:

« Come ogni buon attore meridionale, egli non possiede una *vis* propriamente comica: il suo fondo è mesto, la sua natura è riflessa e pensosa. Ora, è vero che una certa parte del pubblico si diletta di alcuna esteriorità esilaranti dell'arte sua — l'incesso esitante, lo sbigottimento degli occhi, le nasalità, il balbettio — ma è anche vero che ciò non è tutto, non è il meglio di quanto Luigi Almirante — attore di rara coscienza, di dubbio continuo, di studio continuo — può dare al teatro, dov'egli cerca ansiosamente di raggiungere espressioni ed equilibri d'una ben più alta umanità: e basterebbe, a provarlo, la sua interpretazione indelebile — è la parola — di *Sei personaggi in cerca di autore*. Egli era dunque superiore a una commedia come il *Profumo del peccato* — profumo plebeo, certo non abbastanza delicato per la sua narica inglese — e l'averla scelta è per l'attore un segno di modestia ».

(*c. s.*)

EGISTO OLIVIERI

E' un altro attore di buona razza che ha percorso e percorre il suo cammino ascendente senza gran fretta, a

passi sicuri: un attore che ama la scuola, che ha sempre cercato e ottenuto le sue scritture in compagnie primarie, conservando — fino a pochi anni or ono — un ruolo di non grande effetto. Ora bisogna segnalarlo fra coloro che posseggono un' indiscussa autorità sul pubblico: domani egli sarà fra gli ottimi.

Nato a Roma il 21 marzo 1881, allievo della Scuola di Santa Cecilia, egli entrò in arte nel 1902 in Compagnia De Sanctis, scritturato per « ultime parti ». Passò come generico, prima colla Raspantini-Bertini (1903), poi colla E. Gramatica-Orlandini (1904-905). Nel 1906 fu scritturato come generico « da parrucca » per un triennio nella Calabresi-Severi; e sotto Oreste Calabresi, il suo primo efficace maestro, incominciò a farsi ammirare per la sua personale sobrietà in due parti di qualche rilievo: il «Dottor Mauri» di *Papà Eccellenza*, e il « nonno » dell'*Età Critica*, allora novissime. Seguì il grande caratterista nella Mariani Calabresi per il 1909-12 come « secondo carattere» ed ebbe parti notevoli in altre novità; ricordiamo *Il diavolo e l'acqua santa* del Bertolazzi; poi, dal '12 al '14, passò con Emma Gramatica. Era l'epoca dei successi di G. B. Shaw: e l'Olivieri, generico primario, sia nel « cameriere » nel *Non si sa mai*, sia nello « spazzino » nel *Pigmalione* si faceva notare per la originale impronta che dava ai personaggi. Si diceva di lui: « come recita bene questo originale attore che misura ogni frase, ogni parola, sì che quasi scandisce le sue battute! ». Le sue piccole parti non si dimenticavano. E quell'attore nel 1905 divenne caratterista e capocomico nella Sterni-Gentilli-Olivieri; poi tornò generico-primario, per pochi mesi, nella Gramatica-Carini-Piperno; poi, in quello stesso anno, venuta la guerra, andò a fare il suo dovere di soldato. E per tre anni e mezzo fu al fronte.

Tornato nel 1918, lo aspettava la sua più bella scrittura: quella di Virgilio Talli, nella Compagnia del quale, come caratterista e promiscuo, recita da tre anni, ed è confermato per il triennio venturo.

Sarebbe lungo enumerare le sue migliori interpretazioni. Citeremo, fra le novità, « lo zio Beppe » nel *Passerotto* di Lopez, e il comicissimo « Bulin » in *...e amore dispone;* fra i lavori di repertorio: il « Colombi » nella *Satira e Parini;* il « colonnello » di *Casa Paterna*, il « principe » della *Donna nuda*. Ma, più di tutto, va ricordato il suo metodo di recitazione: sobrio senza essere freddo, piuttosto stilizzato — così da sembrare monotono — senza essere convenzionale, arguto sempre nella comicità, così semplice anche nella concitazione da toccare talvolta note profonde d'umanità.

(*c. s.*)

RUGGERO LUPI

E' uno fra i giovani attori sui quali la nostra scena di prosa fa maggior affidamento. Rimasto fino a pochi anni or sono ad occupare posti di non primaria importanza, certo per un severo spirito di disciplina, si è in questi ultimi tempi così solidamente affermato da essere designato per il triennio 1921-24 primo attore e condirettore nella Compagnia di Virgilio Talli.

Nato a Ferrara il 13 ottobre 1883, debuttò nel 1903 nella Compagnia Della Guardia come amoroso. Passò nel 1904-5 nella Berti-Mascalchi e nel 1905-6 con Ermete Zacconi col ruolo di « generico utilité ». curioso ruolo che significa: fare un po' tutte le parti secondarie che sieno state rifiutate dal generico primario, dal secondo amoroso, dal secondo brillante, ecc. Ebbe il ruolo di generico primario per il 1906-9 nella Compagnia Calabresi-Severi, diretta dal Calabresi, per il 1909-10 con Emma Gramatica, e per il 1910-12 con Mimì Aguglia, accanto alla

quale gli furono affidate talune parti di primo attore.

Fu nel 1912 che egli entrò sotto la direzione di Virgilio Talli, che doveva condurlo a provarsi nelle più difficili interpretazioni, e che egli considera come maestro. Non ebbe ruolo in quella Compagnia senza ruoli, nella quale rimase per sei anni, dal 1912 al 1918 (salvo un intermezzo di tre mesi, nel 1915, passato con Tina di Lorenzo): ma fece, il più delle volte, il generico primario e interpretò spesso parti di primo attore e di caratterista, che lo misero in pieno rilievo: lo ricordiamo nella *Figlia* di Ruggi, nelle *Due virtù* di Sutro, nuovissime nel 1915, ecc.

Dal 1918 alla Quaresima del 1920 è



RUGGERO LUPI

stato primo attore nella Compagnia Tina di Lorenzo-Falconi, a vicenda Luigi Cimara: ed è in questo biennio che le sue qualità hanno avuto campo di esplicarsi e di raffinarsi nelle interpretazioni di molte parti di primo attore: citiamo *L'Aigrette*, *La Vena d'oro*, *Il Marchese di Priola*, ecc.

Primo attore nel 1920-21 della Compagnia di Gemma D'Amora, ebbe particolari e singolari trionfi al Teatro del Popolo di Milano; tornato nel 1921 22 — come già dicemmo — col suo vecchio maestro, fu poco fortunato. Nel giugno la Compagnia si sciolse, ed egli fu assunto quale primo attore nella Compagnia di Eleonora Duse.

Attore dalla voce calda e robusta, ha un temperamento sopratutto drammatico. Sa essere deciso, franco, impetuoso, in una linea sempre contenuta dalla dignità degli atteggiamenti. Colto e coscienzioso, imprime ai suoi personaggi un vigore che gli è personale, che lo rende efficace come pochi, persuasivo come pochissimi. *(c. s.)*

MARIA MELATO

E' la più giovane tra le nostre grandi attrici. Ed è certo, tra le *dive*, colei che in questi ultimi dieci anni ha più fatto parlare di sè, empiendo la scena di prosa della sua rapida e simpatica celebrità. Celebrità incontrastata: perchè, se nel periodo antecedente a quest'ultimo trionfarono Irma ed Emma Gramatica, ed in quello anteriore si divisero il primato Virginia Reiter, Tina di Lorenzo e Teresina Mariani, il decennio del quale parliamo può in un certo senso chiamarsi quello di Maria Melato.

Non vogliamo, sembrandoci ozioso, ripetere per lei le frasi conosciute che furono sempre dette a proposito delle grandi attrici: «ella deve tutto a sè stessa, al suo ingegno, alla sua tenacia, ecc. ecc.». Le quali cose non sono mai compiutamente esatte: e non lo sono nemmeno per Maria Melato. Ogni grande attrice ebbe un «iniziatore», che da «amorosa» le fece fare il gran salto per un intuito antiveggente o profondo: questi si chiamò, per la Duse, Cesare Rossi; e per la Melato, Flavio Andò. Ma per nessuna, l'iniziatore o l'occasione sarebbero bastati da soli a creare l'artista: un colpo di fortuna può anticipare una fama, non farla scaturire dal nulla.

Nata a Reggio Emilia, ella recitava giovanissima in una Filodrammatica di Ancona, della quale era la «stella» assoluta. E mandava in visibilio il pubblico niente di meno che nella *Si-*

gnora dalle Camelie. Ora racconta l'Adami che essendo capitata ad Ancona (1903) la Compagnia Berti-Masi, che portava in giro il repertorio dannunziano, ci fu chi invogliò Ettore Berti, il direttore, ad andare a sentire la promettente interprete di Margherita Gautier.

Il Berti andò, sentì, si persuase che c'era della stoffa... e senz'altro scritturò l'attrice. Ma il breve periodo trascorso in quella Compagnia — se servì a Maria Melato ad innamorarsi del repertorio dannunziano — non mise al suo attivo nessun serio progresso; ella non ebbe che pochissime parti. Passata come amorosa con Teresina Mariani e Vittorio Zampieri, continuò a far particine: pur tuttavia la sua splendida voce, animando una figurina secondaria dell'*Ovile* del Bernstein, allora nuovo, strappò ad Alessandro Varaldo un inno che vale la pena di riprodurre, tanto felicemente la definisce:

« C'è nella Compagnia di Teresina Mariani un'attrice che possiede una voce meravigliosa. E' una voce piena, sonora, possente, con riflessioni metalliche, rotondità sicure, vigorie duttili e robuste, fatta per la dolcezza e per la maestà, con un fondo lieto e sereno, che non si turba e che si vela soltanto a volte di una cupa e rara tristezza, con eco lontana, ma distinta, a gamma completa di note sopra un tono unico d'organo, forse un po' bassa, giammai venata di quelle roche lumeggiature spezzate e spente che le donne usano molto, spesso, troppo nella passione o nel dolore o nello strazio »





MARIA MELATO

L'amorosina, fortunata posseditrice di quella voce d'oro, veniva scritturata per il triennio 1905-8 nella Com-



MARIA MELATO

pagnia di Irma Gramatica e Flavio Andò, prima attrice giovane. Era già un bel passo: l'attrice uscita ancora immatura e disuguale dalla Compagnia Mariani, poteva qui disciplinarsi, provatasi in un più vasto repertorio. E poteva, un bel giorno (1907), ammalatasi Irma Gramatica, essere, dalla fiducia di Flavio Andò, sbalzata al posto di prima attrice, e ottenere nella *Moglie del Dottore* dello Zambaldi ed in *Suo padre* del Guinon, due così forti successi da venir segnalata come una « rivelazione » sicura. Che cosa aveva vinto, in lei? L'obbedire alla sua magnifica sincerità, il creare d'impeto come la sua anima lo aveva insegnato, l'essere dunque « sè stessa »: la gloria, vista balenare quella sera della « prima » della *Moglie del Dottore* al Lirico di Milano, nell'anima trepidante di Maria Melato, era vicina.

Per la successiva Quaresima (1908) Virgilio Talli la voleva con sè nella sua Compagnia senza ruoli, accanto alle sue prime attrici; e poco dopo la confermava, sola ed assoluta, nel ruolo: dal 1908 al 1920 tutti sanno quello che Virgilio Talli ha fatto di lei e per lei, e a quale altezza Maria Melato ha saputo salire.

Le interpretazioni più eclettiche le sono state affidate: dalla *Gioconda* (1912) e dal *Ferro* (1913) dannunziani alla prima attrice comica di *Beneficenza* e della *Presidentessa* (1913) alla attrice giovane dei *Maggiolini*... per risalire, attraverso le parti caratteristiche di « madre » in *Così è se vi pare* e nelle *Nozze d'argento*, alla tragicità di *Infissa* (1919) e della *Falena*.



MARIA MELATO

Quale complessa vastità di repertorio! E quanta ricchezza di espressioni nella giovine interprete! Chi va ad ascoltarla nei pomeriggi domenicali, nella *Marcia nuziale* e nella *Donna nuda*, le sue più popolari creazioni, e si foggia di Maria Melato una figura di dolore e d'amore, di sensualità e di sgomento, non conosce interamente l'attrice: la quale, se ha dato a quelle eroine di Bataille o ad altre del genere un vigore di calda umanità e tutte le vibrazioni di un temperamento appassionato, possiede anche i rari segreti della « comica » di razza: e sa variare da una sera all'altra gli atteggiamenti così da essere irresistibile nelle smanie facete della *Donna romantica*, birichina ed ingenua nella *Bella avventura*, fosca ed ambigua in *Anfissa*.

E' in una parola un'*armonizzatrice* perfetta: e noi ci auguriamo di vederla adoprare queste sue qualità, senza fossilizzarsi in un tormentoso repertorio d'eccezione, ora che si prepara a divenir capocomica. Ella che ama il teatro italiano, che è stata la incitatrice di molti giovani (Calzini, Bontempelli, Rosso di San Secondo) si lasciò sfuggir questa frase, una volta: « Quando una parte non mi piace mi metto la parrucca bionda. Per le altre recito in bruno, coi miei capelli ». Gli autori sono avvertiti. Ma non si perdano di coraggio: perchè in bruno o in biondo, Maria Melato è sempre la loro amica, e recita bene, sempre.

(*c. s.*)



MARIA MELATO

CAMILLO PILOTTO

Una faccia rotonda di cuor contento, una figura massiccia e imponente, una voce poderosa e sonora: il vero « comico », il « comico » classico, adatto alle parrucche goldoniane, di quella razza che sembra scomparire...

Sembrava nato caratterista, ed è finito primo attore. Finito? Recita parti di primo attore da due anni, e vuol continuare; ma è giovanissimo... e non si sa mai.

Molto rapida la sua carriera. Nato a Roma il 6 febbraio 1888, figlio di Libero Pilotto, entrò in arte nell'ottobre 1903, a quindici anni, con Ermete Zacconi. Passò con Dina Galli, generico, nel 1904, e fu promosso al ruolo di secondo brillante prima nel 1905 nella Compagnia Emilio Picello, poi, nel 1906, nella I. Gramatica-Andò. Generico primario e caratterista, di nuovo con Ermete Zacconi, nel 1907, caratterista e promiscuo nel 1908-909 col Sainati nella Compagnia del Grand Guignol, fu poi caratterista e generico primario nel 1910 nella Severi-Zoncada. Finchè, nel 1911, a soli ventitrè anni, lo troviamo scritturato in una grande Compagnia di complesso: quella di Tina di Lorenzo e di Armando Falconi, che divenne poi la Stabile del Manzoni di Milano, diretta dal Praga. Il suo ruolo è fissato: caratterista e promiscuo. E' un posto ambito che molti gli invidiano. Ma, accanto a Tina, al Falconi e a Febo Mari, il giovanissimo Pilotto si afferma solidamente. Nelle «novità» egli è subito notato dal pubblico: il «conte Alciati» nel *Terzo marito* del Lopez e il «prete» nella *Porta chiusa* del Praga gli procurano le prime lodi. Quel caratterista non sembra un quasi-esordiente in quel ruolo: sembra un attore provetto e sicuro.

Nella Stabile egli restò quattro anni: dal 1911 al 1913 con Tina di Lorenzo, nel 1914 quando ne fu prima attrice Irma Gramatica. In quest'anno egli fu un sobrio e drammaticissimo «Lebourg» nella *Raffica* e uno «zio Antimo» molto ammirato nel *Carnevale dei fanciulli*.

Nel 1915, sciolta la Stabile, lo scritturò Emma Gramatica come «caratterista e promicuo con parti di primo attore»: ed eccolo farsi applaudire in *Anna Peters* («il vecchio pastore») e nel *Pigmalione* («lo spazzino»). Nel 1916 lo colse la guerra, e per sedici mesi, fino al 1918, leggiamo volentieri fra i suoi... ruoli: caporale di artiglieria da montagna, rimpatriato dall'Albania per malaria. Nell'ultimo biennio 1919-20 egli è il *primo attore assoluto* di Emma Gramatica; e accanto a lei si specializza nel repertorio di G. B. Shaw: di *Cesare e Cleopatra*, del *Pigmalione*, di *Ma non è una cosa seria* (del Pirandello), egli fa tanti piccoli gioielli d'interpretazione.



CAMILLO PILOTTO

Parlammo delle sue doti naturali. Attore di molto intuito, sempre convincente perchè sincero, egli possiede quello che tanti acquistano soltanto colla maturità: la grande simpatia del pubblico. E non ha che 32 anni.

Nell'anno 1921 ha diretto la propria Compagnia Pilotto-De Riso, ma tornerà, nel 1922, con Emma Gramatica.

(*c. s.*)

LUISA PIACENTINI

Milanese e figlia d'arte, incominciò a recitare a 14 anni in Compagnia Picello-Paladini, come amorosa. Trascorso un triennio (1904-6) in tale

Compagnia, passò per il successivo — col medesimo ruolo — in quella di Giovanni Novelli Vidali. Dal 1909 in poi, promossa prima attrice giovane con Giuseppe Sichel (col quale rimase



LUISA PIACENTINI

due anni), mantenne fino ad oggi quel ruolo.

Fu dal 1911 al '13 con Amedeo Chiantoni; dal '13 al '15 nella Talli-Melato-Giovannini; dal '15 al '18 di nuovo col Sichel; e dal '18 al '21 con Antonio Gandusio.

E' stata — col Talli — una dolce « Sirenetta » nella *Gioconda* e una graziosa « Rondine » nel *Ferro;* ma ritenendosi dotata di maggiori disposizioni per il repertorio brillante, fa parte da sei anni di Compagnie comiche; e, sia nella *Cagnotte* col Sichel, come nella *Fiaccola e il faro* (Leontina) e in *Anima allegra* (Corallina) col Gandusio, ha saputo farsi ammirare per la garbata spontaneità della sua recitazione.

Nel 1921 è stata prima attrice, per le parti comiche, nella Compagnia del Teatro del Popolo di Milano.

GIUSEPPE STERNI

Il padre dello Sterni, Francesco, entrò in arte con Gustavo Modena nel 1843. Seguendo le orme paterne, Giuseppe, nato il 27 dicembre 1886 a Bologna, cominciò a recitare a 18 anni, ed è oggi, fra i nostri giovani valenti attori, quegli che più presto d'altri affrontò il peso della direzione: da otto anni, oramai, egli dirige una Compagnia drammatica o una Casa cinematografica: ed ha soltanto 34 anni!

Il suo stato di servizio è assai complicato. Nei primi tempi della sua carriera cambiò Compagnia varie volte all'anno. Debuttando nel 1904 in una Compagnia di « prosa e canto » — quella di Demetrio Modini e Alberto Serrutini — a 6 soudi al giorno di paga « non assicurata » e coi ruoli di primo attor giovane, baritono e aiuto maestro — (la sua prima parte fu il « maestro » nell'operetta *La pianella perduta fra la neve*), fu in quello stesso anno — con varî ruoli — nelle piccole Compagnie Angeloni, Osti Saverio, Gray e Segni, Magni e Bighi, Benincasa; nel 1905 in quella di Achille Tellini prima, e di Guglielmo



GIUSEPPE STERNI

Gatti poi; d'allora in poi il suo ruolo non mutò più: sempre primo attor giovane e primo attore: nel 1906 di nuovo con Achile Tellini, nel 1907 con Italia Vitaliani, nel 1908 con Alfredo

Campioni (Compagnia del Teatro Adriano di Roma), poi con Achille Vitti, e finalmente con Ettore Baccani; nel 1909 con Gemma Farina per alcuni mesi e successivamente con Mimì Aguglia. Si arriva così al 1910-11, quando ebbe la prima più... stabile scrittura con Ferruccio Benini, quale primo attore e primo attor giovane: fu allora che, recitando in veneziano, seppe affermarsi nel nuovo *Congedo* del Simoni.

Nel 1912 fu primo attore a vicenda (col Mari) nella Stabile del Manzoni e fu interprete ottimo di *La Porta chiusa;* nel 1913-14 condirettore e primo attore con Mimì Aguglia, per un lungo giro nelle due Americhe; nel '15 capocomico e direttore della Sterni-Gentilli; nel '16-'17 direttore delle Case cinematografiche Milano-Milm e Silentium-Film; nel '18 primo attore con Emma Gramatica; nel '19 direttore e primo attore della Compagnia del Teatro Eclettico, e furono notevoli la direzione e l'interpretazione della *Vena d'oro* e del *Miles gloriosus;* nel '20 direttore della Olympus-Film.

Ma sembra che, stanco del cinematografo, questo caldo e passionale attore voglia di nuovo formarsi compagnia per un giro all'estero.

(*c. s.*)

PIO CAMPA

Nato a Firenze il 16 disembre 1878, debuttò come generico nella Compagnia Talli - Gramatica - Calabresi nel 1904 e fu — in quell'anno — uno dei « pastori » della trionfante *Figlia di Jorio.* Rimaste fino al 1907 sotto la direzione di Virgilio Talli, passò come generico primario con Irma Gramatica e Flavio Andò nell'anno successivo; nella Suvini-Zerboni nel 1909, e col Ruggeri nel triennio 1910-12. Scritturato nel '13 dalla Gandusio-Borelli-Piperno, per « parti primarie », tornò col Ruggeri per altri due anni, fino allo scoppio della guerra, e fu militare in zona di guerra fino al 1918.

Dall'ottobre di quell'anno fino al Carnevale del '19 fu socio nel capocomicato con Irma Gramatica; e dalla Quaresima 1919 è socio capocomico con Uberto Palmarini.

E' un sobrio e distinto generico, dalla bella figura e dalla voce robusta, da qualche anno recita poco, per dedicarsi in modo speciale alle cure del capocomicato e della amministrazione.

ALFONSINA PIERI

E' figlia d'arte nel senso più preciso della parola: perchè tanto suo padre Vittorio Pieri, un castigatissimo brillante, quanto sua madre Emilia Aliprandi furono due eccellenti attori. L'amore per il teatro fu dunque in Alfonsina una nobile tradizione, ch'ella proseguì con severa coscienza.

Nata a Milano incominciò a recitare, giovinetta, come generica, nella Compagnia Reinach-Pieri; ma la troviamo scritturata regolarmente come prima attrice giovane nel 1904, colla Compagnia Pieri-Severi. Per quattro anni, dal 1905 al 1908, ebbe lo stesso ruolo nella Stabile di Roma, col Garavaglia: e fu «Angizia» nella *Fiaccola sotto il moggio,* ottima « diaconessa nella *Nave,* «Elettra» nell'*Orestiade.* Dal 1909 al 1911 fece parte della Compagnia senza ruoli di Virgilio Talli, e vi recitò ora da amorosa, ora da prima attrice, ora da seconda donna. Dal 1912 in poi è prima attrice con Amedeo Chiantoni: e, a fianco di questo forte attore, nei *Fuochi di San Giovanni* come nel *Taifun* e nella *Via più lunga,* ella sa sempre farsi ammirare. Alta e bella, d'una bellezza un po' fredda, possiede una grande istintiva, signorilità: ed eccelle in quelle parti che richiedono linea, stile, compostezza di movimento e di dizione. Nel 1920, accanto al Chiantoni, fu una dolce «Desdemona» e una dolcissima «Cordelia».

GILDA MARCHIÒ

Nata a Firenze, debuttò come amorosa nel 1905 nella Compagnia Carloni-Talli-Pezzinga. Passò come prima attrice giovane per il triennio 1906-7 colla Pezzinga-Marussig-Marchiò, a fianco di Arrigo Marchiò, che aveva sposato: e da allora seguì il marito nelle sue varie scritture, col ruolo di seconda donna. Ebbe, con questo ruolo, parti di rilievo, come la «Marchesa d'Adda» nel *Risorgimento* del Tumiati (1908 col Maggi) e la «madre d'Ippomedonte» nella *Fedra* con Emma Gramatica.

Chiamato il Marchiò sotto le armi durante la guerra, ella fu nel 1916 e nel 1918 con Emma Gramatica; passò nel 1919-20 con Virgilio Talli, dal quale fu scritturata anche per il 1921-24 col doppio ruolo di «seconda donna e prima attrice madre». E' una comica istintiva ed è rimasta con lui nella Compagnia Nazionale. Ricordiamo la sua felice imitazione del «birignao» nella parte di «prima donna» del *Goldoni e le sue sedici commedie;* e le sue efficaci esecuzioni di *Anfissa* (Alexandra) e *Glauco* (Cloto). Si è fatta notare anche nella *Parisina* nella figura di «Stella dell'Assassino».

ALDOBRANDO TURCO

Nacque a Roma il 22 febbraio 1885, ed entrò in arte nel novembre 1905.

Generico nella Compagnia del Teatro Argentina dal 1905 al 1910, passò collo stesso ruolo in quella del Grand Guignol Internazionale (Vitaliani-Tolentino) nell'anno successivo. Fu poi «generico importante» con Vittorina Lepanto (1911-12); nella Borelli-Gandusio-Piperno (1913-15) e con Tina di Lorenzo (1915); generico primario con Ermete Zacconi (1915-17); con Emma Gramatica (1917); «generico primario con parti di caratterista» di nuovo collo Zacconi (1917-18), e finalmente colla Carini-Gentilli (1918-21). Per il triennio venturo è scritturato nella Compagnia diretta dal Niccodemi per «parti primarie».

Questo il suo stato di servizio, nel quale non rifulge alcuna interpretazione degna di nota. Ma Aldobrando Turco va sopratutto segnalato come «Direttore di scena»: perchè egli fu, in questa difficile arte, uno dei più fortunati e ricercati. Basti ricordare che dal 1905 al 1910, all'Argentina, egli curò la messa in scena del *Giulio Cesare* e della *Nave,* del *Giorgio Dandin* e dei *Tessitori,* dei *Ventri dorati* e del *Sogno di una notte di mezza estate.*

GUSTAVO CONFORTI

Fiorentino, nato il 5 agosto 1879, fu allievo della Scuola di Recitazione diretta da Luigi Rasi. Appassionato dilettante, entrò nelle Compagnie regolari a 27 anni: nel 1906. E la sua prima scrittura fu quale amoroso con Antonio Bolognesi: una Compagnia che recitava quasi esclusivamente nell'Argentina, nel Brasile e nell'Uruguay. Passò primo attor giovane collo stesso Bolognesi nel 1908; e, tornato in Italia, nella Compagnia Quaranta-Mascalchi (nella quale ricorda di aver interpretato il «tagliapietra» nella *Nave*).

Nel 1910 fu scritturato dalla Galli-Guasti-Ciarli-Bracci, primo attor giovane; ed a fianco della Galli rimase fino al 1916, quando fu chiamato sotto le armi (e prestò servizio, in artiglieria, fino ai primi del 1919). Ebbe, in quella famosa compagnia comica, parti notevoli come «D'Evreux» nella *Sfumatura,* «Pietro Hernin» nella *Monella,* «Adolfo» nella *Zia d'Honfleur* (1915).

Scritturato «senza ruolo» nella Carini-Gentilli per il 1919-20, fa parte della Compagnia *Comoedia* per «parti primarie».

EGLE DAINELLI - CONFORTI

Nata a Firenze, debuttò nel 1886 come... soprano leggero; e fece parte, fino al 1904, di varie Compagnie liriche che percorrevano le città del Sud-America.

Abbandonata l'arte del canto nel 1906 entrò nella Compagnia Drammatica Americana di Antonio Bolognesi; e, sposatasi con Gustavo Conforti, lo seguì sempre nelle sue varie scritture; generica fino al 1912, fu «seconda madre» colla Galli e col Guasti dal '12 ad '16. Generica e seconda madre colla Carini-Gentilli (1919-20), è scritturata come «generica» nella Compagnia *Comoedia* per il 1921-24

WANDA CAPODAGLIO

Viene da una stirpe di comici; oltre ai suoi fratelli, furono attori il padre Tullio e il nonno Luigi Capodaglio. Nata ad Asti, è cresciuta dunque sul palcoscenico; e, come tutte le figlie d'arte, ha recitato da bambina varie piccole parti.

Ma la sua prima scrittura regolare come amorosa e generica, risale al 1905, in Compagna Picello diretta dal Paladini. Col Picello rimase un triennio, per passare nel 1908, amorosa e prima attrice giovane, nella Paladini-Favre. Prima attrice giovane con Irma Gramatica nel 1909; prima attrice comica nell'anno successivo nella Rodolfi-Nipoti-Spano, fu di nuovo prima attrice giovane nel 1911 colla Severi-Zoncada e nel 1912-14 colla Gandusio-Borelli-Piperno. In questo triennio interpretò «La rondine» nel *Ferro* del D'Annunzio, e «Nenè» nel *Giglio nero* di F. M. Martini, nuovissimi. Ruggero Ruggeri la scritturò quale prima attrice nel 1915-17, e la fece ammirare come «Ofelia» in *Amleto* e nel nuovo *Piccolo Santo*. Dopo un anno con Irma Gramatica, quale prima attrice a vicenda, essa è per il 1919-21 la prima attrice assoluta con Uberto Palmarini, accanto al quale è un'applaudita «Monna Lisa» nel *Beffardo* e una perfetta «Carlotta» nei *Maggiolini*

E' una tra le nostre più intelligenti attrici.

Disciplinata e coscienziosissima, re-



WANDA CAPODAGLIO

cita perchè pensa e perchè studia, affermando sempre la sua forte personalità. (*c. s.*)

NELLA BARATTA MARCACCI

Figlia d'arte, nata a Loreto, debuttò tredicenne con Gustavo Salvini (1907) sotto le spoglie della piccola «Emma» nella *Morte civile*. E per quella particina e per poche altre «parti ingenue» (tra le quali «Lazzarino» nel *Don Cesare di Bazan*), rimase per un triennio col Salvini, facendosi promuovere seconda amorosa nel 1909.

Dopo un intermezzo d'un anno, entrò collo stesso ruolo nella Stabile di Roma numero 2 (1911), e nel 1912 nella Benelliana. Passò nel 1913 nella Compagnia di Grandi Spettacoli (e fu «Rosabella» nella *Gorgona*, nuova) e nel 1914 con Ettore Berti (e interpretò la «Rondine» nel *Ferro*). Lasciò nel

1915 le Compagnie a repertorio classico, e fu per tre mesi col Farulli, amorosa; poi, nel 1916, amorosa e prima attrice giovane nella Carini-Gentilli-Dondini-Baghetti; e nel '17 nella Stabile Genovese. Si riposò nel '18; e fu scritturata nel 1919-20 da Virgilio Talli per «parti primàrie»: ma, sotto il grande direttore, le sue parti furono veramente assai poche; ed in quella di maggior rilievo, «Camilla» della *Donna romantica*, seppe farsi vivamente ammirare; dette pure un rilievo grazioso alla fanciulla della *Prima commedia di Fanny* di Shaw.

Dotata di un'istintiva spontaneità, intelligente e studiosa, sarà nel prossimo triennio «prima attrice giovane» nella Compagnia Melato-Piperno.

GASTONE MONALDI

Nato a Passignano del Lago il 9 giugno 1883, debuttò nel 1908 come primo attor giovane nella Compagnia Lombardi; e per varî anni vagò in parecchie Compagnie italiane prima di dedicarsi al teatro romano; dal 1908 al 1912 fu generico primario col Baccani; primo attor giovane col Mascalchi; generico primario in Compagnia Emanuel; primo attore con Giacinta Pezzana; scritturato per « parti primarie » col Garavaglia; e « senza ruolo » nella Compagnia Stabile dell'Argentina diretta dallo stesso Garavaglia.

Ma la sua vera entrata in arte si può trasportare al 1912: perchè in quest'anno il Monaldi, abbandonando le ordinarie Compagnie e il repertorio italiano, ebbe un'idea geniale: formò una Compagnia « romana » perchè recitasse un repertorio « romano ». Nessuno ci aveva pensato prima di lui, perchè? Le commedie sarebbero venute da sè...

S'incominciò col trasportare in romano vecchi lavori di repertorio. Poi, le commedie e i drammi d'ambiente locale arrivarono: *Nino er boja*, *La Trappola*, *Er Gendarme*, *L'Omo in frak*... E Gastone Monaldi fu ed è di questi e di tanti altri lavori il lanciatore e l'ammiratissimo protagonista: dotato di grandi doni naturali, voce, maschera bellissima, figura, forza drammatica, egli è l'interprete ideale del teatro popolare romanesco, ed ha sopratutto un grande merito: quello .. di averlo inventato.

OLGA VITTORIA GENTILLI

Non figlia d'arte, nata a Napoli, ma oriunda piemontese, non ebbe facili inizi.

Debuttò nella Quaresima del 1908 nella modesta Compagnia di Giovanni Novelli Vidali, ma non fece, in quell'anno, che... delle comparse. E comparse, o piccole parti di nessuna importanza, ebbe anche nella Andò-Paoli-Gandusio, dove rimase per un trien-



OLGA VITTORIA GENTILLI

nio (1909-12) come generica. Era bella ed elegante: ma... c'era per lei poca fiducia, e il capocomico non la faceva recitare quasi mai.

La sua sorte cominciò a mutare nel 1912, quando, dopo un breve intermezzo nella Compagnia Severi-Zoncada (seconda donna), fu scritturata per il 1912-15 da Ruggero Ruggeri, seconda donna. Il grande artista la colmò di buoni insegnamenti, la portò a superare le prime difficoltà, e la fece ammirare — accanto a sè — in qualche novità: citiamo *Il Bosco sacro* (Adriana).

Nel '15 ella formò la Sterni-Gentilli - Olivieri - Zanuccoli, compagnia sciolta quasi subito per il sopraggiungere della guerra; ed allora entrò come capocomica nella Carini-Gentilli, nella quale recita da cinque anni.

Molto perseverante, Olga Vittoria Gentilli accoppia alla sua bellezza qualità d'interprete intelligente ed efficace: ed ha saputo farsi apprezzare nella *Sans-Gêne*, nel *Ladro*, nella *Nemica*.

Nel triennio venturo sarà prima attrice nella Compagnia *Comoedia*, che avrà per direttori Armando Falconi e Luigi Chiarelli.

ARNALDO MARTELLI

Nacque il 17 agosto 1887 — unico esempio fra gli attori... — nella Repubblica di San Marino.

E, dopo esser stato allievo della Scuola di Santa Cecilia (alla scuola della Marini, del Biagi, del Gattinelli), debuttò nel luglio 1908 come « secondo carattere » nella Compagnia Pozzone; e fu poi, nello stesso anno, prima col Vitti, poi col Baccani. Generico nel 1909 nella Andò-Paoli-Gandusio; secondo carattere nel 1910 nel Grand Guignol Internazionale Tolentino-Vitaliani; scritturato per « parti importanti » nel 1911-12 nel Grand Guignol del Sainati; fu nel 1913-14 caratterista e promiscuo successivamente col Mascalchi, colla Reinach-Palmarini, e col Paladini.

Dal 1915 ad oggi, recita come caratterista-promiscuo con Ruggero Ruggeri: ed è, sotto il Maestro, uno dei migliori elementi della Compagnia.

Ha recitato lodevolmente parti di



ARNALDO MARTELLI

« novità », come nel *Piccolo Santo* e nella *Volata*: più efficace nei personaggi comici, come « Drekton » nello *Sparviero* e il « ministro » nel *Bosco sacro*.

BRUNO EMANUEL PALMI

Romano, nato il 18 febbraio 1890, allievo dell'Accademia di Santa Cecilia, ebbe come prima maestra Virginia Marini. E come primo direttore, nella Stabile di Roma, nella quale debuttò come generico nel 1908, Ferruccio Garavaglia. Inizi, dunque, fortunatissimi.

Nel 1909 fu amoroso nella Compagnia Capodaglio-Cecchi; nel 1910-11 primo attor giovane nella Rossi-di Furia-Girola; e da quel biennio in poi conservò lo stesso ruolo fino al 1918: nel trennio 1912-14 colla Borelli-Piperno-Gandusio, nel '15 colla Gramatica Carini-Piperno-Gandusio, nel '16-'17 colla Mascalchi-Falconi, nel '18 nella Palmarini-Wnoroska.

In quest'anno passò per breve tempo nella Borelli-Bertramo, col ruolo di primo attore, ruolo che conservò nella Compagnia di Propaganda per le Terre Redente, dal dicembre '18 al febbraio '19: finchè nella Quaresima del '19 fu scritturato come primo attor giovane nella Compagnia del Tea-

tro Eclettico. Qui, avendo lo Sterni abbandonato il suo posto, egli si confermò primo attore.

Ora, prepara, con qualche audacia, per il 1921 un giro in Italia col *Piccolo Santo,* nel qual lavoro è stato già, nella Eclettica, assai apprezzato.

E' stato, nel 1912, con Lyda Borelli, uno dei primi interpreti del *Ferro* (Bandino); e, nel 1919, il primo « Guido Manfredi nella *Vena d'oro* di Zorzi, al Manzoni. Attore misurato ed elegante, è dei più promettenti.

(*c. s.*)

MERCEDES DE PERSONALI

Nata a Gorizia, debuttò, sedicenne, nel 1911, con Ermete Novelli, con parti di generica e seconda donna. Nell'anno successivo entrò, come seconda donna, in Compagnia Mascalchi; e nel 1912 fu, seconda e prima donna, nel «Teatro a Sezioni» (Metastasio di Roma) diretto da Achille Vitti. Terminato quest'ultimo anno, sembrò abbandonare le scene per dedicarsi al cinematografo. Ma la passione per il teatro di prosa doveva riprenderla: e nel 1919-20 troviamo la figliola prodiga tornare alle scene, prima attrice nella Compagnia di Ugo Bitetti, diretta dal Berti, e poi dal Bertramo: qui Mercedes de Personali tenta felicemente le più difficili e disparate interpretazioni, dalla *Nemica* alla *Presidentessa* e alla *Donna Nuda*. Una novità, *Napoleoncina,* nell'autunno del '20, la fa conoscere simpaticamente a Milano

Per il prossimo triennio Luigi Antonelli l'ha scelta come prima attrice della sua nuova Compagnia del Teatro Moderno. La fortunata giovane attrice che parve iniziare, sotto i migliori auspici, la sua carriera, ha riposato nel 1921.

LUIGI CIMARA

E', con Vera Vergani e Luigi Almirante, il terzo socio della bella Compagnia di Dario Niccodemi, che molto conta su di lui. Perchè Luigi Cimara, non ancora trentenne, si è già conquistato un simpatico nome.

Nato a Roma il 19 luglio 1891, ha una storia non lunga e non difficile. Entrato in arte nella Quaresima del 1912 con Amedeo Chantoni, vi rimase due anni come amoroso; e fu quasi subito notato dalla critica per una nota di personale signorilità che accompagnava la sua precisa recitazione.

Passò per il 1914-15 nella Compagnia Gandusio-Borelli-Piperno, diretta da Flavio Andò, come primo attor giovane. E dol 1915 in poi, fino al '20, fece parte della Compagnia Tina di Lorenzo-Falconi: primo attor giovane e primo attore « a vicenda » con Ruggero Lupi. E questo più recente periodo fu pieno, per il Cimara, di occasioni che misero in luce le sue qualità. In poche compagnie, come in



LUIGI CIMARA

quella di Tina, furono con tanto equilibrio divise le « parti » primarie: da un lato, per i personaggi più decisamente drammatici o violenti, la franca energia del Lupi: dall'altro, per quegli « attori giovani » o primi attori, che richiedessero una linea più delicata, Luigi Cimara.

Due parti, sopratutto, « Roberto » ne *La Nemica* e « Corrado » ne *La Vena d'oro*, gli hanno dato la notorietà. Sobrio ed efficace, egli è sopratutto un raffinato; non dobbiamo chiedergli un grande calore, ma sì, sempre, una giusta passionalità che tuttora si osserva e si controlla, e un'estrema eleganza di linea. Fra le ottime interpretazioni va ricordata quella assai singolare nella *Distanza*.

(*c. s.*)

PAOLO BONECCHI

E' l'unico continuatore del teatro dialettale milanese; e vi rappresenta la tradizione comprensiva delle diverse tendenze che si manifestarono in quel singolare teatro: le quali hanno nella sua storia due nomi: Ferravilla e Sbodio: due artisti, dei quali il primo ebbe tutte le fortune, il secondo tutte le amarezze. E segnarono due concezioni diverse del teatro, fra le quali non è qui il luogo di stabilire una preferenza.

Il Bonecchi è uno studioso imitatore dell'arte scenica del Ferravilla, in alcune delle sue più facili espressioni; ma nel repertorio ricerca le derivazioni nuove di quello che si formò intorno allo Sbodio, e al Carnaghi. Le cerca più che non le trovi, ma del Bonecchi è ammirevole la tenacia e la passione.

Viene dal popolo più umile; e giovanissimo ha esercitato il più nobile dei mestieri, che è quasi un'arte: è stato tipografo, fino a trent'anni. E naturalmente, perchè ardente di passione e di volontà, filodrammatico; e insoddisfatto del diletto, e sospinto da un gran fervore di fede e di entusiasmo, ha lasciato nel 1912 il « vantaggio » e il torchio ed è « entrato in arte ». Era artigiano e volle essere *artista*. Molto oscuramente nei primi anni, passò quasi inosservato nel teatro: ma riuscì a mettere assieme una Compagnia, che troviamo nel 1916



PAOLO BONECCHI

a cimentarsi in qualche novità, e sulle scene del Filodrammatici, del Carcano, del Verdi di Milano: un'ondata di applausi del pubblico richiamò la attenzione della critica su di lui: e fu benevolmente giudicato e incoraggiato. Più di tutto valse il favore popolare a sostenere la sua volontà: ciò che gli permise di tentare, con fortuna, la rivista (*E' tornato Don Ab-*

bondio, fu un successo di ilarità che molto giovò alla sua fortuna) e di richiamare alla scena la festosa e bonaria fantasia di Corrado Colombo.

Questa nota si riferisce al 1921: avremo negli anni prossimi più frequenti e più importanti occasioni di ricordare l'opera sua.

AUGUSTO MARCACCI

Come parecchi fra i « primi attori giovani » moderni, egli non è figlio d'arte. Ma, nato a Firenze il 4 giugno 1892, ha, invece, compiuto... il corso universitario di giurisprudenza. E deve la sua scrittura a una recita studentesca, durante la quale fu ascoltato da Sem Benelli, e da lui scritturato, subito, nella Compagnia Benel-



liana, come amoroso. Qui debuttò nel febbraio 1912. Ma, richiamato... dalla legge, terminò nel 1913-14 gli studi giuridici.

Lo ritroviamo primo attor giovane, per pochi mesi del '15, con Ugo Farulli, e nel novembre dello stesso anno primo attor giovane nella Palmarini-Ferrero-Celli-Pieri. Per il biennio '16-'17 conservò lo stesso ruolo nella Carini-Gentilli-Dondini-Baghetti; finchè, per il triennio 1918-19-20, entrò per « parti primarie » nella Compagnia diretta da Virgilio Talli.

Breve carriera, fatta di tappe fortunatissime, culminante in un periodo durante il quale — sotto la guida del grande Maestro — il Marcacci seppe plasmare, con rigore di disciplina, le sue belle qualità. Accanto alla Melato e al Betrone, ebbe già dei forti successi personali. Ricordiamo, fra le « novità » il « tenente Ledoli » del *Passerotto* del Lopez, « Mimotte » dell'*Uccello del Paradiso*, e « Leonardo » di *Quella che t'assomiglia* del Cavacchioli.

Interprete intelligente, dicitore perfetto, appassionato e avvincente, sempre felice nelle sue truccature, il Marcacci ci riserva forse qualche sorpresa anche nel campo comico; e lo vediamo scritturato per il 1921-24 nella Compagnia Melato-Piperno come «primo attor giovane assoluto e primo brillante, con parti di primo attore ».

(*c. s.*)

FERNANDA BATTIFERRI

Compagna, nell'arte e nella vita, di Gastone Monaldi, ne è la più valida collaboratrice. Nata a Roma, debuttò con lui nella Compagnia Romana il 24 marzo 1912, come prima attrice giovane: una delle sue prime parti fu « Nina » nella *Serenata a Ponte*, che le dette subito un personale successo.

Promossa al ruolo di prima attrice nel 1914, ha, da allora in poi, interpretato tutte le parti di protagonista nel repertorio romano. Citeremo le più importanti: nel 1914 « Santuzza » nella *Cavalleria rusticana*, nel 1915 «Giovanna» nel *Nostro nemico*, nel 1919 « Fior d'amaranto » nella *Trappola*, nel 1920 « Nunziatina » nel *Gendarme* del Chiarelli, « Nina » nella *Commedia de Rugantino* di Jandolo, « Nannina » in *Vino er boja*.

Bella d'una bellezza romana, primaverile, Fernanda Battiferri porta nei foschi drammi della malavita romana una nota di freschezza rasserenante, ed ha un vigore drammatico che la mettono in prima linea fra le nostre artiste dialettali.

TINA LAMBERTINI

E' figlia d'arte. Ha al suo attivo una breve fortunata carriera, e molte speranze.

Nata a Firenze, debuttò nel 1912 come generica nella Compagnia Borelli - Piperno - Gandusio diretta da Flavio Andò, e vi rimase per un triennio. Passata nel 1915 nella « Fert », col ruolo di amorosa, ebbe a maestro Ermete Novelli, che la scritturò per il 1916-18 nella sua Compagnia, e le dette parti di prima attrice giovane: nelle vesti di « Currita » nel *Centenario,* seppe farsi notare e ammirare.

Dal 1919 è prima attrice giovane nella Carini-Gentilli, e nell'imminente triennio avrà lo stesso ruolo nella Compagnia di Luigi Carini.

E' stata, nel 1919, una graziosa e birichina interprete del *Beffardo* e del *Metodo con le donne* di Nino Berrini.

MARIA LAETITIA CELLI

Una maschera pensosa e disdegnosa; una voce metallica, talvolta aspra, al servizio di una volontà inflessibile: un'eccezionale tempra d'artista. Nata a Roma, figlia d'un avvocato, è la sola attrice che possa indicare fra i suoi titoli « dottoressa in legge ». La sua vita s'iniziò lottando: ma più della famiglia, che non la vedeva volentieri calcare le scene, potè Virginia Marini, che, avutala allieva a Santa Cecilia, le predisse: « Sarete eccezionale nelle parti d'eccezione ».

Nel giugno 1913, la signorina Celli, appena maggiorenne, si scritturò come prima attrice giovane nella « Stabile di Roma », allora diretta da Farulli e Mascalchi; e debuttò in una grande parte: « Remigia » in *Papà Eccellenza.* Fu una rivelazione. La stampa romana ebbe per lei alte parole di lode. Lasciata la Stabile nel marzo 1914, ella ottenne subito una nuova scrittura: tre mesi nella Compagnia Berti per un giro col *Ferro*: e fu una dolorosa e vibrante « Mortella ».

Ma... la famiglia la richiamò: e non fu, questo, il solo richiamo domestico. Di richiami ne ebbe parecchi, che durarono finchè le capitava, a casa, la scrittura... irrifiutabile. La prima di queste le capitò nella Quaresima del 1915: e fu prima attrice. per un anno, nella Ferrero - Palmarini - Celli-Pieri. Nuove affermazioni: un bel successo nei *Tre amanti* di Zorzi. Poi... a casa di nuovo: dalla Quaresima del '16 all'aprile del '18. Ecco il maggio 1918: ed ecco la Celli prima attrice con Er-



MARIA L. CELLI

mete Novelli, dal maggio all'ottobre (salvo un intermezzo, in agosto, in cui fu prima attrice col Ninchi per un corso di recite classiche all'aperto nel bosco del Forte dei Marmi). Ecco l'armistizio glorioso del novembre 1918: e nel dicembre ella entra nella Compagnia di Propaganda per le Terre Redente, e porta a Trieste e a Fiume, fra l'entusiasmo del popolo, *Romanticismo* ed altri lavori patriottici. Il giro dura fino al febbraio 1919; un breve intermezzo in famiglia; e, finalmente, nel marzo, troviamo l'attrice

nella Ferrero-Celli-Paoli, compagnia nella quale recita tuttora.

Una parte di continue difficoltà, la tragica protagonista di *Come prima, meglio di prima* del Pirandello, che ella ha interpretato primissima in Italia, l'ha — in quest'ultimo triennio — rivelata al gran pubblico ed ha splendidamente confermato le sue qualità per coloro che già la conoscevano e molto speravano da lei. E' difficile immaginare chi potesse, meglio di lei, raffigurare l'amarezza e la ribellione di quella tormentata figura pirandelliana. Ora, per il 1921-24, la Celli è scritturata quale prima attrice nella Compagnia del Teatro del Popolo di Roma.

(*c. s.*)

VERA VERGANI

E' in arte dal 1914, e portò per alcuni anni il nome materno di Podrecca. Ha salito con rapidissima fortuna i due gradini di prima attrice giovane e prima attrice, muovendo i primi passi sotto la guida di Ferruccio Benini, per sei mesi, e sotto quella di Virgilio Talli per due anni (1914-



16): maturò poi, senza avere occasione di farsi molto valere, una personalità artistica interessante, stando a fianco di Ruggero Ruggeri, per oltre quattro anni. Si ritenne abbastanza forte da sostenere le parti e le responsabilità



di prima attrice in una Compagnia di « complesso » e dopo una preparazione di studio e di lavoro intensi per un anno, assunse il ruolo nel 1921 nella Compagnia diretta dal Niccodemi.

E' un'attrice dignitosa e corretta, dalla voce gradevole e dalla dizione limpida: ha notevoli attitudini per il tragico e per il comico, è animata da una forza di volontà ammirevole e da un grande entusiasmo per l'arte sua. Gode le simpatie del pubblico, che molto si attende da lei

La prova non poteva riuscire più brillante. In un repertorio, sagacemente scelto, questa giovanissima attrice ha manifestato un temperamento raro e una flessibilità di intelligenza delle più apprezzabili.

La sua storia artistica si identifica

con quella della Compagnia, nella quale è non soltanto la prima attrice ma la più diligente attrice e la più zelante collaboratrice degli autori.

In questo volume si fa cenno di frequente alla sua attività che è stata particolarmente intensa nel 1921; cosicchè riassumiamo qui, più brevemente di quanto meriterebbe, i caratteri più salienti della sua personalità



VERA VERGANI

artistica, che è tuttora in sviluppo, e contenuta con giudiziosa prudenza nei limiti che le assegna l'accorta e sapiente direzione del Niccodemi.

Sebbene ella abbia iniziato il suo giro con *Giulietta e Romeo*, crediamo che la sua interpretazione tragica più alta sia quella della figliastra nei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Nella tonalità media del dramma, la sua compostezza e la sua dignità superano ancora, e talvolta soverchiano la passionalità: così si adattano alla sua pensosa giovinezza le figure squisite della *Vena d'oro* e dell'*Ombra*.

Ma poche attrici possono competere con Vera Vergani sul terreno della commedia pura, classica o moderna: « Giannina » nel *Ventaglio*, « Gilda » nell'*Aio nell'imbarazzo*, « Flora » in *Moglie e buoi*, la « Marchesa » nella *Distanza*, la « Morosina »; « Silvia » nel *Fiore sotto gli occhi*, in *Dotti di Villa triste*, « Lei » *nell'Alba, il giorno e la notte* sono creazioni sceniche di grande valore che hanno la grazia, la nitidezza, la minuzia della miniatura e la solidità delle grandi composizioni.

Vera Vergani non è più soltanto una fulgida speranza della scena italiana: essa si è affermata con vigorosa baldanza e con nobile sicurezza di sè: la sua personalità ricca di doti e di energie non ne ha dato ancora tutta la misura; ma offre la certezza di una magnifica fioritura d'arte.

(*m. f.*)

MARCELLO GIORDA

Romano, è — fra i giovanissimi — il meno anziano (d'arte) dei primi attori. Perchè, nato il 14 gennaio 1890, entrò in arte soltanto nel dicembre 1915: generico e amoroso con Ermete Novelli. Fu, poi, primo attor giovane con Amedeo Chiantoni (1916-17), e primo attor giovane e primo attore col Gandusio (1918): in quest'ultimo anno lo ricordiamo interprete efficace no *L'uomo che incontrò sè stesso* di Antonelli, e nella *Scala di seta* di Chiarelli, nuovissime, all'Olympia di Milano.

Passò come primo attore, sulla fine del '18, nella Compagnia A. Borelli-Bertramo, nella quale rimase fino al settembre del 1919: quando fu chiamato a sostituire il Ninchi nella Ferrero Celli-Paoli, dove si trova fino al 1921. Si misurò in parti di grande mole, come nel *Kean*, nella *Fiammata*,

nel *Sansone*: e fu un appassionato « Silvio » nella nuovissima *Lontananza dei morti* della Ferioli.

Attore sobrio, colto e distinto, ha il dono d'una maschera forte ed espressiva, dalla quale potrà trarre i maggiori effetti, ed una voce calda e convincente. E' stato scelto — per il 1921 — a far parte della prima Compagnia del Teatro del Popolo di Roma diretta dal Bertramo, come primo attore.

(*c. s.*)

MARGHERITA BAGNI

E' figlia di Ines Cristina e prima attrice giovane con Ermete Zacconi del quale segue gli insegnamenti e la direzione con devota disciplina; ha una linea di dignità e un carattere



scenico di gentile semplicità. Avremo migliore occasione di notare i tratti della sua personalità artistica nel prossimo volume; ricordiamo che fu a fianco di Zacconi a Parigi, nel dicembre 1921 e si fece notare. Sarà prima attrice nella sua Compagnia del 1922.

(*m. f.*)

MARIO BRIZZOLARI

Il Brizzolari proviene dalla Scuola di Santa Cecilia, che frequentò nel



1913-14, dall'arma di Artiglieria, nella quale come ufficiale « frequentò », anzi abitò addirittura la fronte di battaglia durante tutta la guerra, e dalla Scuola di Applicazione di Roma nella quale si laureò in ingegneria civile. In virtù di questa triplice preparazione è... primo attor giovane in Compagnia Niccodemi.

Considerò una fortuna rara nel 1915 la possibilità di dedicarsi all'arte scenica, a fianco di Italia Vitaliani, che

dopo Virginia Marini, fu la sua maestra maggiore. Ella fece di lui un primo attore cui offrì il modo di cimentarsi in *Hedda Gabler*, in *Papà Eccellenza*, in *Casa paterna*, nella *Signora dalle Camelie*.

Dario Niccodemi lo volle nella sua Compagnia, e ne disciplinò con più prudente criterio le attitudini, assegnandogli parti di primo attor giovane e di primo attore, nelle quali si è sempre fatto notare per una zelantissima correttezza e per una solidità non comune di espressioni. E' un attore cui si possono affidare parti di responsabilità: perchè ha quella padronanza della scena e del proprio giuoco che è fra le più rare nei giovani.

Ha interpretato lodevolmente i personaggi di « Manfredi » nella *Vena d'oro*, del « Marchese Andrea » nella *Distanza*, del « Principe » nella *Morosina*, di « Renato » in *Noi*, ed altri molti nel repertorio.

(*m. f.*)

RENZO RICCI

Nato a Firenze il 27 settembre 1899 da genitori buoni filodrammatici (suo padre Giulio è insegnante di recitazione), debuttò il 5 marzo 1916 in Compagnia Lyda Borelli-Piperno, come « generico giovane ».

Passò al ruolo di amoroso, nella stessa Compagnia, nel 1917; e fu scritturato nel 1918, da Antonio Gandusio come amoroso « assoluto ». Le sue prime parti notevoli, tra le quali « Rambaldo » ne *L'Uomo che incontrò sè stesso*, sostenute felicemente, lo fecero verso la fine di quell'anno sostituire il Giorda come « primo attor giovane e primo attore ».

Da allora in poi egli restò col Gandusio; e fu, nel '18, « Roberto » nel *Lift*, nel '19 « Ersilio Gioia » in *Acidalia* e nel '20 « Esteban » nel *Topo d'albergo*, nuovissime. Nella piccola parte avuta nella commedia brillante del Niccodemi, si fece notare in una piacevole imitazione di Ruggero Ruggeri.

E' il più giovane dei nostri « primi attori giovani »: e che siano fondate in lui buone speranze lo dimostra già la sua scrittura pel futuro triennio: « per parti primarie di primo attor giovane » nella Compagnia di Virgilio Talli. Da questa Compagnia, scioltasi nel giugno 1921, passò in quella di Annibale Betrone. Ha interpretato egregiamente la parte di « Alberto Malaspina » nel *Rambaldo di Vaqueiras*.

ENRICO VIARISIO

E' nato a Torino il 3 dicembre 1897; è quindi uno fra i più giovani (se non il più giovane) dei nostri brillanti.

Recitava come dilettante nella sua città, quando la signora Paola Pezzaglia Grego, che formava una piccola Compagnia, lo scritturò come brillante: e fu questa, nel dicembre 1916, — in Compagnia Pezzaglia — la sua prima, strana, scrittura: strana, perchè, essendo mancato alla riunione dei comici il primo attore, toccarono al Viarisio tutte le parti più importanti di uomo. Ma, pochi mesi dopo, nel 1917 egli — che aveva propositi seri e non manie di emergere troppo facilmente — entrò nella Carini-Gentilli-Dondini-Baghetti: come amoroso e secondo brillante.

Dalla Quaresima del 1918 recita nella Compagnia Talli, e si è fatto più volte notare. Il Maestro lo ha indirizzato verso le parti comiche: ricordiamo «Leonardo» in « ... *e amore dispone* », e «Max» nel *Sansone*, due macchiette che egli rende con un garbatissimo brio. Dimostra molto buon gusto, e, pur tanto giovane, sembra foggiarsi con passione un suo stilo personale.

Per il 1921-24 Annibale Betrone lo ha scritturato nella sua Compagnia per « parti primarie di indole comica ».

LINA PAOLI

E' la giovanissima figlia di Giulio Paoli; e aveva quindici anni quando ebbe la prima scrittura di generica amorosa nel 1917 in Compagnia Talli-Melato-Betrone; passò prima attrice giovane nel 1920 nella Compagnia Ferrero-Celli-Paoli e nel 1921 in quella di Annibale Betrone.

Recita con molta grazia e con molta finezza; ed è una delle più rosee e ridenti speranze del nostro teatro. Ha saputo essere una deliziosa «Scilla» in *Glauco* e una vezzosissima « Cammilla » nella *Donna romantica.* Si fece notare per una singolare serietà di espressioni ne *La via dei delusi.*



LINA PAOLI

Ell'è nella beata condizione di non avere ancora una storia: ma dà già affidamento di poterla avere.

ANDREINA ROSSI

Da Rosa e Armando Rossi nacque a Madrid, mentre i genitori si trovavano nella Compagnia Zacconi, Andreina Rossi.



ANDREINA ROSSI

La piccola figlia d'arte debuttò a sei anni in Compagnia Talli come « Totò » nella *Zazà.* E, appena diciassettenne, recitò regolarmente dal 1918 in Compagnia Zacconi a fianco dei genitori, disimpegnando con grazia il ruolo di amorosa.

E' prima attrice nella Compagnia Ferrero-Rossi, dal 1921, creata prima per il Teatro del Popolo di Roma e poi autonoma. Ha dato eccellenti saggi del proprio temperamento, in cimenti artistici assai ardui. E' la più giovane speranza del teatro nostro, e ci riserviamo di seguir la sua fortuna.

FANNY MARCHIÒ

E' la giovane figlia di Arrigo Marchiò. Nata a Corfù, debuttò a quattordici anni nel 1918 con Emma Gramatica «per parti ingenue»; fu dal 1919 «generica giovane e amorosa» nella Compagnia Talli, dalla quale è scritturata anche per il triennio futuro. Spigliata e graziosissima, ha saputo farsi ammirare come «Fioretta» nel *Beffardo* di Nino Berrini.

EMMA ROSSI

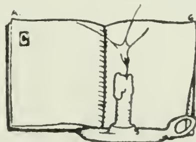
E' la minore figlia di Armando e Rosa Rossi; e la sorella di Andreina: e non ha storia, neppur lei! Ma recita, e la sua immagine può dare una idea di quel che sono le nostre attrici alla vigilia della loro prima scrittura.



Non possono trovare posto in questo volume i cenni (pei quali ci furono forniti cortesemente i dati) degli artisti seguenti: signore: Rodope Fuilan Zuccari, Virginia Boidi-Geri, Alda Geri, Mary Luce Valenti, Irene Ponzi, Angelina Solari, Jole Cecchi, Elisa Grassi, Anita Limonesi, Wanda Vignoli, Gina Baghetti; e i signori: Martini, Panipucci, Catelani, Lambertini, Quarra, Zuccari, Di Cambio, Ciapini, Rissone, Barbieri, Pianforini, Marcucci, Geri Adofo, Geri Augusto, Solieri, Ricciardelli, Fantini, Solari, Montrucchio, Besozzi, Zanzi, Faggioli, Riccioni, Marone, Bellini, Ponzi, Barontini, Pozzo, Cigoli, Puntieri, ecc.

Quelli non ricordati sono vivamente pregati di favorirci il loro stato di servizio.

(*Annali del Teatro*, via dell'Orso, 8, Milano).



NOTIZIARIO DRAMMATICO

I. — TEATRO CLASSICO.

Nei giorni 16, 17, 20, 24 e 28 aprile nel Teatro Greco di Siracusa hanno luogo le rappresentazioni delle *Coefore* di Eschilo, sotto la direzione di Ettore Romagnoli, e con la collaborazione artistica di Duilio Cambellotti.

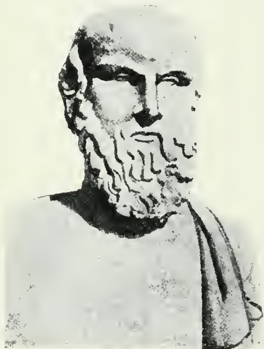
Gli interpreti della tragedia sono:

Oreste, Ettore Berti; *Egisto*, Giuseppe Masi; *Pilade*, Giulio Lanoratti; *Servo*, Alfredo Salvucci.

Elettra, Teresa Franchini; *Clitennestra*, Emilia Varini; *Cilissa*, Renata Sainati.

Corifee: Bice Lami, Ada Vascetti, Geni Sadero.

Suggeritore, Giuseppe Niccolini.



ESCHILO

Delle recite interessantissime, cui convennero da ogni parte d'Italia gli spettatori in folla dettero conto tutti i giornali d'Italia: vedere specialmente quelli di Roma, di Napoli, di Sicilia. Per l'importanza della cosa riferiamo da un'intervista dell'*Idea Nazionale*, le parole del Conte Mario Tommaso Gargallo.

« Accanto al nostro stupendo teatro, noi pensiamo di costituire un istituto vero e proprio: l'*Istituto del Teatro Greco*. Questo istituto deve proporsi, anzitutto, di gestire periodicamente il Teatro nel modo più degno, rappresentandovi nella primavera d'ogni anno — che a Siracusa è stagione divina — una o più tragedie o commedie dell'antichità classica. Dico dell'antichità classica, e non mi limito a quella greca, perchè non intendiamo di escludere i latini, per lo meno i comici; i quali poi spesso sono stati, come tutti sanno, non più che riduttori o traduttori dei greci.

— Ma sarà un repertorio piuttosto esiguo.

— Non quanto lei crede!! Le tragedie greche rappresentabili non sono poche; nelle commedie, greche e latine, c'è da scegliere. Duilio Cambellotti, che è quegli a cui si affiderebbe la messinscena, trova, nella lettura di Eschilo una quantità di visioni pittoriche d'indicibile bellezza: lei dovrebbe udirlo parlare dei quadri che suscitano alla sua immaginazione le scene di *Prometeo*, delle *Supplici, dei Sette a Tebe*.

L'*Istituto del Teatro Greco*, avendo un cômpito culturale vero e proprio, non si appagherà di dare al pubblico delle rappresentazioni classiche, nell'ambiente per esse più adatto e più suggestivo. Esso si propone un'opera ben più compiuta.

L'*Istituto del Teatro Greco* vuol costituire, anche a Siracusa, una biblioteca in cui siano raccolte tutte le opere, scritte in tutte le lingue antiche e moderne, che si riferiscano al teatro greco; per offrire il sussidio di esse così agli artisti e agli studiosi, anche stranieri, che vogliano approfondire i loro studii su questa materia, come ai più colti dilettanti che vogliano conoscerla in modo sommario. Esso pubblicherà un *Bollettino* in cui sarà data notizia di quanto si è fatto e si farà per lo studio del teatro dell'Ellade e, in genere, del teatro classico

antico. I più insigni archeologi, critici e studiosi di tutto il mondo saranno richiesti dell'opera loro.

Ancora: l'*Istituto del Teatro Greco* accompagnerà, ogni anno, il corso delle rappresentazioni con un corso di lezioni preparatorie, in forma attraente, a cui gli spettatori potranno intervenire, per formarsi un concetto sia del teatro greco in genere, sia, in specie, della tragedia che si rappresenterà; e ciò dal punto di vista archeologico, da quello propriamente letterario e anche da quello musicale, che è di straordinario interesse.

Infine l'*Istituto* si propone di compiere degnamente l'opera sua costituendo un museo di maschere, calchi, attrezzi scenici di ogni genere relativi al teatro antico; e anche per questo fida sul concorso degli intenditori e degli amatori di tutto il mondo. »

II. — TEATRO DI SHAKESPEARE.

⁂ Continuando le sue normali peregrinazioni Amedeo Chiantoni interpreta *Otello*, a Roma, il 7 gennaio e il 20 gennaio *Re Lear*, entrambe con vivo successo: la critica discute ampiamente i criteri informativi delle interpretazioni.

⁂ *La Tempesta* di Shakespeare è rappresentata al *Teatro dei piccoli* il 19 gennaio. (Ne riferiamo nella parte: « Burattini e Marionette »).

⁂ A Roma nel marzo hanno luogo i debutti di due compagnie di singolare importanza.

La Compagnia Niccodemi inizia al Valle le sue recite con *Giulietta e Romeo*, sfarzosamente allestita e interpretata nella sua integrità, ricomposta a cura del Niccodemi. Vera Vergani e Luigi Cimara hanno avuto un notevolissimo successo.

E un altro altamente significativo ha ottenuto Armando Falconi in figura di Falstaff nelle *Vispe Comari di Windsor*, rappresentata per prima recita dalla Compagnia Comoedia diretta da Luigi Chiarelli, all'Argentina.

GIULETTA E ROMEO.

Tragedia in 5 atti di SHAKESPEARE.

La recita di *Giulietta e Romeo* fu lunghissima, e interessò più che non soddisfacesse il pubblico. Merita tuttavia, come nobilissimo sforzo, di essere ricordata; e riferiamo le parole con le quali un critico-poeta, Fausto M. Martini, concludeva la sua nota su *La Tribuna*.

« A noi pare che anche attraverso gli adattamenti e le riduzioni delle quali non è chi non riconosca la necessità, sia rimasto inalterato il clima altissimo dell'opera di poesia. E osiamo dire (il nostro giudizio non è che un giudizio puramente impressionistico) che la traduzione in persongagi vivi di queste creature di sogno ci ha tenuti dalla prima scena all'ultima della tragedia in quello stato di commozione lirica nella quale ci ha tenuti e ci tiene la lettura del poema. Però non sapremmo non esser grati al Niccodemi e ai suoi comici di questa rispondenza quasi esatta fra le figure che la nostra fantasia intravedeva seguendo il suggerimento del poeta e le creature umane che ieri sera sono state offerte ai nostri occhi e al nostro spirito. Merito questo dell'organizzatore dello spettacolo e degli interpreti della tragedia. Fra i quali è giustizia mettere in prima linea Vera Vergani che se fu squisita di dolcezza quando il suo compito d'artista non le imponeva se non di immergere il personaggio in una puerilità ansiosa e in una estatica aspettazione, toccò espressioni di una rara forza tragica quando nel poema la disperazione d'amore assale e sconvolge l'estasi fanciullesca. Vera Vergani aveva inteso la figura di Giulietta con una comprensione assoluta e precisa, e ci sembra di poter affermare che questa sua incarnazione dell'eroina quattordicenne(perchè aggiungerle due anni?) sia veramente un'alta conquista della sua volontà e della sua intelligenza nel cammino dell'arte. . Cimara, che era Romeo, ebbe momenti di una sicura efficacia, ma forse per l'emozione dell'ardua prova tentata dinnanzi a un pubblico che divenuto ormai un *irritabile genus*, la sua recitazione risultò alquanto ineguale. Si è detto più sopra che tra le figure più vive della tragedia sono Mercuzio e la nutrice: l'ironico gentiluomo e la loquace e pettegola protettrice degli amori di Giulietta, trovarono nell'Almirante e nella Donadoni interpreti di singolarissima vivacità. L'Almirante s'ebbe anche un convinto applauso a scena aperta per la correttezza e l'efficacia con cui visse la scena tra

gica che conchiude la sua parte. Gli altri in verità avrebbero potuto recitare meglio. In quanto alla messa in scena, se pure taluni fra gli scenarii dell'Angoletta sono di una autentica bellezza, avremmo preferita meno evidente la ricerca d'effetto attraverso audacie stilistiche di decorazione che contrastano con il carattere d'ingenuità particolare del poema. Ma in ogni modo l'ultima scena della tragedia è per sè stessa tale un prodigio di suggestione scenica ottenuto con la più schietta semplicità di mezzi, che giustifica il consenso degli spettatori, i quali alla fine dello spettacolo vollero anche l'Angoletta alla ribalta.

Al Niccodemi e ai suoi comici furono tributati applausi convinti dall'imponente folla di ascoltatori: e questo premio della paziente fatica che per molti mesi il commediografo ora capo-comico ha durato in mezzo ai suoi attori, ci sembra debba essere oggi riconosciuto e confermato anche dalla più scrupolosa severità della critica. »

LE GAIE SPOSE DI WINDSOR.

(FALSTAFF).

Commedia in 5 atti di W. SHAKESPEARE.

Personaggi: *Sir Giovanni Falstaff* (A. Falconi); *Mistress Ford* (L. Franceschi); *Mistress Page* (P. Armani); *Anna Page, sua figlia* (P. Borboni); *Mistress Anickly, serva del Dottor Caius* (A. Dondini); *Fenton, giovine gentiluomo* (A. Spano); *Shallow, giudice di pace* (De Cristofaro); *Ford, Page, due signori di Windsor* (A. Martelli, C. Vulpio); *Don Ugo Evans, parroco gallese* (G. Conforti); *Dottor Caius, medico francese* (C. Zoppetti); *Slender, cugino di Shallow* (U. Melnati); *Nym, Pistola, Compagni di Falstaff* (E. Rizzardi, L. Rossi); *Bardolfo,* (T. Nesi); *L'Oste della Giarrettiera* (N. Tassani); *Robin, paggio di Falstaff* (L. Broggi); *Semplice, servo di Slender* (G. Vitale); *Rulby* (O. Marusic).

Servi di *Page* e *Ford* - Folletti - Fate.

La scena è a Windsor e nei dintorni. Intermezzi dell'opera *Le Vispe Comari di Windsor* del Maestro Nicolai (Riduzione del Maestro Ottorino Giordani).

Dopo la rappresentazione di Milano (Olimpia, 19 agosto) notevolissimo fu l'articolo di R. Simoni, del *Corriere della Sera*, per le note storico-critiche sull'opera, e l'analisi della interpretazione, che fu da tutti, in complesso, lodata.

La commedia presenta un duplice interesse: leterario come ogni opera di Shakespeare; scenico per la difficoltà dell'interpretazione di Falstaff.

Il pubblico ha apprezzato il lavoro sotto il suo doppio aspetto — e ci si è divertito, nonostante gli intermezzi del Nicolai che pure sono graziosi. Ma il pubblico ha ragione. Quando avremo un po' di tempo da perdere, cercheremo perchè il pubblico del teatro di prosa non vuol sopportare la musica. Se dura più di cinque minuti sbuffa e protesta. Nel caso speciale però ha ragione, perchè avverte per intuito una sconcordanza fra la grossa comicità della commedia e i giochetti e spassetti della musica a ghirigori tra settecenteschi e rossiniani del Niccolai. Sono di due razze, di due epoche, di due temperamenti: e quanto lontane fra loro quelle due comicità! — Una è la chiassata esplosiva di un colosso; l'altra è la burla caricata di un cortigiano: dove il primo si sganascia dalle risa per una sua « trovata » da non guardare per il sottile (come la cesta dei panni sporchi), il secondo si indugia in smorfiette, magari nel raccontarla alle dame che si coprono il viso col ventaglio.

Fra queste due comicità mi parve che stesse quella del Falconi interprete di Falstaff. Il suo spirito, come la sua persona, sguazzava un po' nella figura del pancione, ma sapeva evitare le tentazioni di una troppo moderna comicità. Certo, egli ha superato sè stesso; e del degnissimo cimento al quale ha misurato le sue forze va tenuto conto a titolo di somma lode.

In quest'anno, sono apparsi numerosi articoli shakespeariani sui giornali: per le ricerche nella bibliografia rinviamo il lettore ai nomi di Govoni, Ferrigni, Prati, Croci, Ramperti, ecc.

III - VECCHIO TEATRO.

MOGLIE E BUOI DEI PAESI TUOI.

Commedia in 3 atti di T. GHERARDI DEL TESTA.

Roma (T. Valle, 2 aprile). Milano (T. Manzoni, 5 ottobre, Com. Niccodemi).

Personaggi: *Flora* (V. Vergani); *Barbera* (M. Donadoni); *Betty* (D. Celli); *Rita* (C. Ristori); *Gaspero* (A. Magheri); *Bartolomeo* (G. Ristori); *Riccardo* (L. Almirante); *Roberto* (L. Cimara); *Enrico* (M. Brizzolari); *Giacomo* (E. Marini); *Contadino* (V. Bartolotti); *Contadino* (P. Lionti).

A Roma e a Milano la recita fu preceduta da un discorso di Sabatino Lopez.

Riferiamo il resoconto milanese del *Corriere*.

Gherardi del Testa: *Moglie e buoi dei paesi tuoi*. Da quale lontananza ci torna quel nome e quanta polvere d'anni su questa commedia! E ieri, prima che il sipario si levasse e la Compagnia Niccodemi ripresentasse bene spolverato e riverniciato il grazioso quadretto di genere, Sabatino Lopez gli creò intorno, con una sua piana ed arguta conversazione, la luce propizia. Ci mostrò, come in un vecchio dagherrotipo, la figura dell'autore: un buono e bonario toscano, cui piaceva la tavola bene imbandita e il viver quieto, ma non tanto che nel '48, a Curtatone, non mostrasse di saper fare il suo bravo dovere di italiano. E ci parlò del suo teatro, sincero e casalingo come il pane fatto in casa, leggero e frizzante come il vinetto dei suoi colli, tutto attinto alle fresche fonti paesane, svelto e festoso nel dialogo, che anche oggi, malgrado gli anni trascorsi e i gusti mutati, si riode con piacere. Ma il piacere fu reso anche più vivo dal tono e dallo stile della interpretazione; il tono che meglio si addiceva alla commedia: toscaneggiante e un poco dialettale, saporitamente manierato, come a noi, spettatori d'oggi, sembrano, nello spirito e nei personaggi e nell'intreccio, gli stessi tre atti del Gherardi: con insomma la patina del tempo anche sul modo di recitarla. E fu recitata, con molta accortezza e buon gusto, nei costumi dell'epoca; e Vera Vergani ci stava ottimamente in quei panni: una figuretta tutta intonata, dalle vesti alla maniera di porgere e di dire. Ma già, ognuno dei suoi compagni mise un tocco vivo e giusto di colore nel vecchio quadro: il Cimara, il Brizzolari, il Ristori, il Magheri, l'Almirante e la Donadoni, che si fece applaudire anche a scena aperta. Il pubblico — un pubblico da *première* — seguì con interesse la commedia, rise di cuore alle scene più comiche e, come vaeva festeggiato il suo piacevole prefazionista Sabatino Lopez, così fu largo di battimani ai suoi interpreti.

L'AJO NELL'IMBARAZZO.

Commedia in 3 atti di GIOVANNI GIRAUD.

Roma, (maggio). Milano (22 novembre, Comp. Niccodemi).

Personaggi: *Madonna Gilda, sposa di Enrico* (V. Vergani); *Il Marchese Giulio Antiquati* (E. Marini); *Enrico, suo figlio* (L. Cimara); *Bernardino, figlio di Enr. e Gilda* (N. N.); *Leonarda, cameriera* (M. Donadoni); *Filippetto, figlio del March. Giulio* (L. Almirante); *Don Gregorio, ajo in casa del Marchese Giulio* (A. Magheri); *Simone, servo* (V. Bartolotti).

La commedia è preceduta da una conferenza di Ferdinando Martini, che è pubblicata come prefazione prima della commedia stessa, edita da Treves.

La rappresentazione fu fortunatissima; e segnò un vivo successo specialmente per il Magheri, la Vergani, l'Almirante, il Cimara, la Donadoni.

IL VENTAGLIO

Commedia in 3 atti di CARLO GOLDONI.

Roma (giugno). Milano (9 novembre). Compagnia Niccodemi.

Personaggi: *Giannina, giovane contadina* (V. Vergani); *La signora Geltrude, vedova* (M. Donadoni); *La signora Candida, sua nipote* (G. Rissone); *La signora Susanna, merciaia* (E. Sanipoli); *Il signor Evaristo* (L. Cimara); *Crispino, calzolaio* (L. Almirante); *Il Conte di Rocca* (A. Magheri); *Il Barone del Cedro* (M. Brizzolari); *Coronato, oste* (E. Marini); *Timoteo, speziale* (Meneghetti); *Limoncino, garzone dei caffè* (E. Vagliani); *Moracchio, contadino* (A. Carpi); *Tognino, serv. delle due signore* (V. Bartolotti); *Scavezzo, servitore d'Osteria* (O. Visalli).

Lo spettacolo è preceduto da una conferenza illustrativa di Arnaldo Fraccaroli.

Diamo il resoconto milanese de *La Sera*.

« La mirabile commedia, capriccio elegante e leggiero di un genio, fece ancora ieri sera il miracolo di diffondere la sua gaiezza sana e la sua grazia seducente: la sua

giovinezza è eterna. Ed appare tanto più sorprendente quanto più è tenue e trasparente: ma le sue arguzie, le sue moine, le sue bizze, i suoi equivoci, la sua bizzarria che si intrecciano dinanzi ai nostri occhi in un giuoco semplice e scoperto hanno sempre il segno di una umanità così vera e perfetta, colta con una frase o con una controscena così precisa che non è possibile sfuggire al fascino della sua comicità.

La commedia apparve inquadrata in una cornice di notizie e di rievocazioni presentata da Arnaldo Fraccaroli, in una conferenza illustrativa, opportunamente detta e gentilmente arguta, che il pubblico apprezzò ed applaudì con fervore. Essa valse a ricostruire intorno alla commedia l'atmosfera del tempo nel quale apparve la prima volta, quando l'autore la mandò a Parigi.

La sua ricomparsa gioconda oggi, in questi nostri tempi torbidi e inquieti pare un raggio di sole che brilli fra le nuvole fosche del palcoscenico e della platea. E se non si può dire che avrà un'efficacia definitiva per ricondurre il bel tempo, è lecito tuttavia sperare che possa avere un'azione salutare degli spiriti che le si avvicineranno.

Il ventaglio fu ascoltato e applaudito con gioia: per la bellezza chiara della commedia e per la freschezza vivace dell'esecuzione.

Commedia tanto facile a intendere quanto difficile a eseguire: richiede una concertazione così minuta e così esatta che è difficile ottenere sulle nostre scene, ed oggi più ceh mai. Tanto che almeno una commedia goldoniana dovrebbe essere imposta per obbligo di studio degli attori — e anche di educazione del pubblico — ad ogni Compagnia; perchè tutti — attori, attrici d'ogni ruolo, direttore, buttafuori, suggeritore e pubblico — possono impararci qualcosa.

L'esecuzione della Compagnia diretta da Dario Niccodemi fu lodevolissima: e potrà essere migliorata ancora in una più precisa armonia, con una più leggiera agilità di dizione, per una più nitida limpidità di espressioni. Ma è già molto, moltissimo avere ottenuto tanta bella sicurezza di recitazione. Nessuno degli attori va senza lode: le signore Vergani, Donadoni, Rissoni, Sanipoli, e i signori Cimara, Almirante, Magheri, Brizzolari, Marini e Vagliani meritano di essere ricordati ciascuno per la sua parte e tutti insieme per la buona concertazione.

Il pubblico si divertì sanamente come da un pezzo non gli accadeva di divertirsi, ed applaudì con entusiasmo commedia, attori e direttore. »

CECILIA.

Dramma di P. COSSA.

Roma (T. Argentina, 23 novembre, Comp. Talli-Borelli-Ruggeri).

Riferiamo dal *Tempo*:

Testimone di altri gusti e di altri motivi di popolarità, questa « Cecilia », che non è certo la più bella opera di Pietro Cossa, non faceva parlare di sè da molti anni (alcuni ne ricordano una esumazione, non recentissima ma neppure molto lontana, dovuta alla Marini) e la stessa edizione della « biblioteca elzeviriana » del Casanova, che risale al 1885 è oggi pressochè irreperibile, il che significa che dall'ottantacinque ad oggi non si era più sentito il bisogno di farne nuova offerta al pubblico. Tuttavia non vorremmo chiamar colpa la nuova esumazione che ne ha fatta la Compagnia Drammatica Nazionale sulle scene dell'Argentina. Tanto più che l'impegno degl'interpreti, i costumi di Caramba e le scene della casa M. Corsi, diretta da Donatello Bianchini, conciliano all'esumazione tutte le nostre simpatie e il plauso del pubblico che ieri sera fu costante ed entusiastico.

Costretta nelle pastoie di una tecnica manierosa, a volte ingenua, qual'è quella di questo dramma di Pietro Cossa, l'interpretazione correva certo il pericolo di apparire impacciata: viceversa essa fu snella, libera, ariosa. E gli attori « cantarono » molto meno di quanto poteva sembrare inevitabile a causa dei noti endecasillabi del Cossa: specialmente il Ruggeri che fu un ottimo « Barbatelli », pieno di animosa baldanza e di calda pasisonalità, impetuoso e generoso fino al quarto atto, rassegnato e dolente nell'agonia, vivo nel sogno della repubblica vittoriosa, dimentico perfino dell'arte contro l'anatema di Papa Giulio a Venezia, ancora ardente d'amore per Cecilia eppur giusto di fronte alla straziata maternità di lei.

Alda Borelli fu dolce e ardente nel comporre la dolorosa figura di Cecilia. Seppe da-

re alla sua voce una freschezza costante e neppure nei scilti improvvisi abbassamenti di tono era sgradevole. Combattuta e sbattuta fra l'ardentissimo suo amore per il Barbarelli e la sua gratitudine per Elena Grimani, benefattrice e rivale, anch'ella innamorata del pittore; costretta dal suo seduttore, il Morto da Feltre, complice della Grimani, ad abbandonar l'amante per non perdere il frutto del suo primo fallo involontario; straziata nella sua passione di donna e nel suo amore di madre, la figura di Cecilia richiedeva certo attenta preparazione e grande ardore. La Borelli non mancò nè dell'una nè dell'altro; e, quando disse l'odio di Cecilia contro il suo seduttore, padra della sua bambina, per l'improvviso ricatto compiuto da lui alla sua maternità, seppe strappare un caloroso applauso al numeroso pubblico che gremiva il vasto teatro comunale. Molto bene stavano alla Borelli, come a tutti gli altri attori, i costumi ideati dal Caramba, che certo, in fatto di gusto, è un prezioso consigliere di cui dovrebbero valersi parecchie delle nostre attrici, la Borelli compresa.

Il Morto da Feltre era Pettinelli. Questo giovine e valoroso attore, simpbtico ed elegante, ha bisogno di evitare la monotona cadenza che dà alla sua recitazione e quella troppo ostentata aria di naturalezza semplice, schematica ed eguale che vuol dare, ad ogni costo, a tutto quello che dice. La naturalezza con cui si dice un brano di lirica non può essere, dal punto di vista del tono e della cadenza, la stessa con cui si dice, per esempio « ieri sera faceva molto caldo ». Noi consigliamo al giovine attore di sorvegliarsi, perchè crediamo fermamente ch'egli abbia tutt'i « numeri » per far molto bene.

La Sammarco sosteneva la parte di Elena Grimani, la nobile figlia del mecenate, impulsiva nella generosità come nell'invidia, nell'odio come nell'amore, nella fraternità come nella gelosia. Anch'ella era molto elegante nei costumi del Caramba.

Tutti gli altri, a cominciare dall'Olivieri, corretto e autorevole, fecero molto bene.

La scena del dramma è, com'è risaputo, in Venezia, sul principio del secolo XVI: ed è merito del Caramba e del Bianchini se scenari e costumi furono intonati e felicemente rievocatori del tempo e dell'ambiente molto più dei cinque atti del Costa, i quali, per tutto quanto riguardi l'ambiente della republica veneziana in quegli anni, han più valore critico che storico e fanno parlare i personaggi così come potranno parlare i posteri di noi e non noi, per esempio, di noi stessi. Non vogliamo dire, con ciò, che codesto difetto non appartenga ad altri dei lavori del Cossa come a moltissimi dei lavori del genere.

Ieri sera fu giustamente chiamato e applaudito con gl'interpreti anche Virgilio Talli; ma non spettava eguale onore al Caramba?

E, poichè si prevedono molte repliche dello spettacolo, vogliamo chiudere la nostra affrettata cronaca col dare un suggerimento ai fortunati riesumatori: quello di non far vedere al pubblico il quadro del Barbarelli. Perchè il ritratto di quel quadro somiglia a Cecilia (la Borelli) come (« absit iniuria verbis ») come una Madonna del Tiziano somiglia, poniamo, a Sergio Tofano.

A Milano, la tragedia fu rappresentata nel 1922: in luogo della Sammarco, recitò Gilda Marchiò.

IV. — FATTI DIVERSI.

❊ In febbraio Luigi Carini interpreta *Glauco* di Morselli.

❊ Alda Borelli interpreta la *Principessa di Bagdad*.
Bagdar.

❊ Il 26 marzo, verso le 22,30, alcuni anarchici gettano tre bombe nell'interno del Teatro Diana, a Milano. L'esplosione uccide 18 persone — spettatori e professori d'orchestra e ne ferisce un centinaio.

L'ignominioso delitto piomba nel lutto il teatro italiano, e provoca l'indignazione del mondo civile.

❊ Il 3 aprile si riapre il Teatro del Popolo di Milano con uno spettacolo a beneficio delle famiglie delle vittime. La recita è preceduta da un grande discorso di Filippo Turati, di alta e nobile protesta contro il delitto e di solenne affermazione degli ideali socialisti contrarii alla violenza: egli parla anche... dell'occupazione delle fabbriche e della imminente lotta elettorale.

❊ Il 26 maggio *Sly*, di Forzano, al Costanzi di Roma. Successo freddo: giudizio della

critica, in generale, assai severo. Lo stesso dramma ebbe non diverso incontro a Venezia il 15 aprile, e nel corso di rappresentazioni straordinarie che furono organizzate per un giro nelle principali città d'Italia. Il giro ebbe termine a Napoli, dove la Compagnia fu sciolta.

❊ Il 27 maggio, a Milano, all'Olimpia, Maria Melato interpreta *La Lupa* di Verga, con grande successo.

❊ *Nel teatro della «Casa del Soldato»* di Torino, possono trovar posto a sedere circa 380 spettatori. Vi agiscono a spese della direzione, compagnie drammatiche, artisti di varietà e in determinate sere vi agisce altresì un cinematografo.

Il successo di questo teatrino è veramente notevole, buono, confortante, ed i soldati vi accorrono numerosi, impiegando così il loro tempo, in un ambiente sano e tale da ricreare il loro spirito.

Questa bella istituzione è presieduta dalla signora Ildegarde Occella.

❊ A Roma, il 15 giugno, in onore di Dario Niccodemi, un gruppo di artisti, di giornalisti, di amici e di ammiratori s'è riunito per offrire all'illustre commediografo e neocapocomico, com'era stato annunziato, una colazione alla Basilica Ulpia. Un gruppo per modo di dire: erano più di cento: e ad enumerarli tutti ci vorrebbe più spazio che non ne consenta l'attuale carestia della carta. Ricorderemo alla spicciolata il Sottosegretario per le Belle Arti on. Rosadi, che sedeva a destra del festeggiato, l'assessore Gino Bandini in rappresentanza del Sindaco, il senatore Malagodi, Luigi Pirandello, Nino Martoglio, Annibale Gabrielli, ed anche Luigi Cesana e signora, il principe Alberto Giovannelli, Maffio Maffi, Libero Renato Villa, Alberto Orsi, Saverio Kambo, Augusto Jandolo, Nicola D'Aloisio, Tomaso Monicelli, Maurizio Maraviglia, l'avv. Nuccio, Paolo Reni, Pilade Vecchietti, Ruggero Musmeci, il cav. Raoul Tolentino e signora, Filippo Pasquera, il barone Alberto Blanc, Mario Pelosini, Guglielmo Emanuel, Ugo Ghiron, Guglielmo Genua, Mario Corsi, Vittorio Podrecca, Gerardo Branca, *Trilussa*, il comm. Re Riccardi, il comm. Nicolai, Oreste Nigro, Augusto Genina, Stefano Landi, Guglielmo Zorzi, Aldo Chierici, Leo Roberto Montecchi, Michele De Benedetti, la signora Lucio d'Ambra, Giuseppe Zucca. C'erano inoltre tutti o quasi tutti i critici drammatici di Roma e cioè Eugenio Checchi, Adriano Tilgher, Cesare Giulio Viola, Silvio d'Amico, Fausto M. Martini, Ferruccio Rubbiani, Tommaso Smith. E c'erano infine le attrici e gli attori Vera Vergani, Giannina Chiantoni, Gina Sammarco, Emma Sanipoli, Luigi Cimara, Luigi Almirante, Tullio Carminati, Sergio Torano, Sandro Salvini, Mario Brizzolari, Alfonso Magheri, Paolo Marini, ecc., ecc. Avevano aderito: il Sindaco di Roma Giannetto Valli, il sen. Ciraolo, Arduino Colasanti direttore generale delle Belle Arti, l'on. march. Giorgio Guglielmi, Alberto Pincherle e signora, il principe Orsini, Ugo Falena, Silvia Malinverni, Franco Saba, Virgilio Talli, Pietro Silvio Rivetta, Lucio d'Ambra, Franco Liberati, Ruggero Lupi, Caramba, Nino Caimi, Eugenio Sacerdoti e Melandri critico del *Corriere d'Italia*.

Ma la presenza di tanti personaggi anche uffificiali e la lettura di tante solenni adesioni fatta dal solerte organizzatore del simposio, avv. Filippo Pasquera, non tolse per nulla alla riunione il suo carattere intimo e cordiale. Anzi si può dire che la cordialità giunge al *maximum* quando si levò a parlare nientemento che Sua Eccellenza Giovanni Rosadi, sottosegretario per le Arti Belle.

A nome dei critici drammatici parlò *Tom* (Eugenio Checchi). Ed a loro rispose il Niccodemi.

❊ Un altro banchetto ebbe luogo la sera del 21 novembre, a Milano, nelle sale eleganti del «Cova» e riuscì brillantissimo: fra letterati, artisti, musicisti, scenografi, critici e giornalisti, oltre a numerosi amici e simpatizzanti e molte eleganti signore, assistevano Sabatino Lopez, Marco Praga, il comm. Ugo Finzi, Arnaldo Fraccaroli, Lino Selvatico, Carlo Veneziani, Enrico Cavacchioli, Giuseppe Brunati, Augusto Ferrari, Guido Treves, Edoardo Chierichetti, Mario Ferrigni, Gino Rocca, Mario Mariani, l'avv. Riboldi, il maestro Bianchi, Alessandro Varaldo, Peko, Re Ricciardi, Giuseppe Visconti di Modrone, Rovescalli, Ramo, e fra le signore la principessa Dosio-Deliguoro, la signora Rezzara, la signora Brochon, la si-

gnora Selvatico, la signora Bernasconi, la signora Imbastaro.

Allo champagne Michele Saponaro lesse le adesioni, fra le quali applaudita con grande fervore d'entusiasmo la prima, quella di Gabriele d'Annunzio, che inviava in omaggio una prima copia del « Notturno »; notevoli quindi le adesioni di Innocenzo Cappa, di Luigi Chiarelli, del Prefetto, di Silvio Zambaldi, del maestro A. Toscanini, del maestro Giordano, di Alberto Albertini, Giovanni Beltrami, Lino Pesaro e molti altri. Commovente il saluto da Livorno delle figlie di Niccodemi.

Parlarono, allo champagne, Sabatino Lopez, a nome anche della Associazione Lombarda dei Giornalisti e del Teatro del Popolo, il maestro comm. Gallignani, Mario Ferrigni e Gino Rocca per la critica drammatica, il prof. Sinimberghi, per la Associazione capocomici, Michele Saponaro, per i romanzieri. A tutti rispose, evidentemente commosso, Dario Niccodemi, il cui discorso fu tutto un inno alla italianità del teatro ed ai meriti di disciplina e di diligenza degli artisti suoi collaboratori. Fu molto applaudito e festosamente acclamato.

※ A Milano, il 25 novembre, nuova per quella città, è rappresentata al Teatro Olimpia la commedia di Luigi Pirandello, *Ma non è una cosa seria*, dopo oltre due anni dacchè era stata rappresentata.

Interprete meravigliosa Emma Gramatica.

※ Il 19 dicembre a Bologna, Alfredo Testoni pronunziò una conferenza « *L'ingenua in teatro e sul teatro* ».

V. — TEATRI DEL POPOLO.

L'esperimento fatto con tre Compagnie, non è stato fortunato per nessuna: l'applicazione di criteri diversi da quelli consacrati dalla consuetudine secolare che regola il nostro teatro di prosa è stata per circostanze diverse, impossibile dopo pochi mesi.



Teatro del Popolo di Milano.

A Milano l'iniziativa e il patrocinio del Teatro del Popolo sono, da molti anni, nel programmo della *Società Umanitaria*, e nelle particolari aspirazioni del suo benemerito presidente, Augusto Osimo.

La Compagnia del Teatro del Popolo fu composta regolarmente, sotto la direzione di Ettore Paladini, coadiuvato da Mario Mina, e col concorso letterario di Sabatino Lopez inaugurò le recite il 19 febbraio a Milano e svolse fino a Giugno — tra la sede centrale e i teatri rionali — un nobilissimo programma. Dovette nei mesi estivi chiedere alle forme consuete dell'attività teatrale, il modo di superare la crisi acutissima che ne minacciava la vita e ciò fu possibile mercè

un sacrificio dell'*Umanitaria*, e la savia ragionevolezza dei comici. Cosicchè a novembre la Compagnia potè riprendere il suo posto, e continuare il suo programma, dopo avere passati i mesi dell'astate, funzionando come Compagnia nomade per conto proprio.

Le due Compagnie formate a Roma ebbero sorti assai affini alle precedenti, ma col sistema delle compagnie girovaghe.

La Compagnia diretta da Calisto Bertramo ebbe tuttavia vita per tutto l'anno comico.

Il suo repertorio fu assai vasto e ragionevolmente composto. Debuttò a Reggio Emilia e fu a Cremona, Parma, Genova, Firenze, Milano, oltrechè a Roma.



SABATINO LOPEZ

La Compagnia n. 2 (oggi Ferrero-Rossi) invece si sciolse dopo quattro mesi a Venezia e si trasformò col settembre nell'attuale Compagnia Ferrero-Rossi, che debuttò a Livorno in ottobre. Anche per questa, la mala sorte deve attribuirsi alla crisi generale. Esordì a Biella, e fu a Cremona, Treviso e Venezia.

Queste due Compagnie furono formate e amministrate dalla Società Artistica Cooperativa diretta dall'on. Campanazzi.

Le sorti delle Compagnie del Teatro del Popolo non dimostrano la fallacia dei criterii coi quali l'esperimento fu fatto; perchè le condizioni difficilissime della vita teatrale hanno influito nei primi sei mesi dell'anno comico in modo assai grave su tutte; nè potevano sfuggire a tale influsso le tre Compagnie. L'esperimento dovrà quindi essere ritentato in condizioni normali. Ma più delle modificazioni di organizzazione, è necessario curare tutti i mezzi perchè le organizzazioni esistenti diano un rendimento artistico migliore.

Per quanto riguarda il repertorio, ricordiamo notevoli riprese di vecchie commedie: a Milano, *Le due Dame* di Paolo Ferrari, la *Statua di carne* di Teobaldo Ciconi, la Compagnia di Roma n. 1, ha rimesso in scena *Congedo* di Renato Simoni (1).

※ Nel dicembre 1920 fu largamente discusso dalla stampa un disegno di legge presentato dall'on. Campanozzi al Ministro dell'Interno. Di esso fu riparlato nel febbraio-Marzo (vedi in proposito il *Messaggero meridiano* del 7 febbraio, nel *L'Ordine nuovo* del 27 marzo un articolo di Romain Rolland; e per il progetto di legge, vedi sulla *Idea Nazionale* del 14 dicembre 1920, l'articolo di Silvio D'Amico.

VI. — I CONCORSI.

Il numero di gennaio 1921 del *Corriere del Teatro* contiene la relazione del concorso bandito da quel periodico, e del quale è cenno nel vol. I degli Annali.

※ 26 maggio, a Venezia:

La commedia « Chimere » di Enzo Duse, è stata giudicata dalla Commissione incaricata dalla Sezione Autonoma di Venezia della Lega Studentesca italiana di esaminare i lavori partecipanti al Concorso drammatico da essa indetto, la migliore tra le commedie presentate, specialmente « per la sicurezza dell'andamento dialogico » e ad essa è stato assegnato il primo premio.

Il secondo premio è stato assegnato ad « Albe radiose » di Maria Alessandri di Ancona; il terzo a « Fiorella » di Lucio de Lauris di Padova; il quarto a « Ritorno d'Anime » di Salvatore Corrias di Bologna.

※ Nel giugno, a Napoli:

La Commissione teatrale di controllo sulla gestione del *Teatro Mercadante*, di cui fanno parte Diego Petriccione, Silvino Mezza, Vittorio Capasso, Alfonso Fiordelisi, Francesco Cilea e Guido Pannain, a norma dell'art. 3 (capo 4) del vigente capitolato d'oneri del

(1) Per la formazione di questa Compagnia, vedi gli Elenchi, più avanti, a pag. 381.

suddetto teatro, ha bandito un concorso per una nuova commedia italiana, le cui norme sono contenute in un manifesto.

※ Il 1.º novembre, a Roma, fu pubblicata la relazione per il concorso drammatico bandito dalla Società Giovani Autori nel 1920, al quale presero parte circa duecento concorrenti.

Riferiamo il giudizio della Commissione sui quattro lavori prescelti.

1) *Tre uomini e una donna*, di Lisimaco D'Alessio e Gioacchino Montanucci.

Dramma che per audace originalità di situazioni, per impeto violento di svolgimento, rivela negli autori un ingegno teatrale degno di considerazione.

Purtroppo l'insufficiente approfondimento di alcune figure, l'assenza quasi completa di stile, una certa generale acerbità, ne sconsigliano nella forma attuale la rappresentazione, che, maturato e rielaborato, potrà affrontare con certezza di successo.

2) *La signorina Bonella*, di Francesco Manocchia. Favola tenue e graziosa svolta con garbo e naturalezza, con grazia delicata e sottile di dialoghi, con dolcezza di tocchi.

3) *I flagellanti*, di Giovanni Lattanzi.

Dramma storico di cui diminuiscono il pregio la troppo evidente imitazione benelliana e dannunziana, la cadenza molle e monotona del verso, la ricerca smaniosa dell'effetto. Pure, nel complesso, esso è condotto con innegabile ingegno, e in qualche punto ascende a momenti di vera poesia e di ampio moto drammatico.

4) *I promessi sposi* di Pino Trocchi.

Commedia in cui l'azione ha andamento di sarabanda, di farandola, senza per altro vera e propria successione di motivi comici. Eccessiva insistenza sempre degli stessi motivi, scene e battute che fan ridere solo per la pretesa di far ridere, scemano il pregio di questa commedia, che pure muove da una trovata originalissima e di immancabile effetto ed ha momenti veramente gustosi.

Altri lavori la Commissione ha trovato che per fattura di dialogo e di tecnica superano forse i quattro qui nominati e avrebbero di successo. Ma la Commissione si è attenuta al criterio di segnalare lavori, se anche tecnicamente meno maturi, più freschi e originali nella sostanza e tali da rivelare nell'autore un *giovane autore*, per l'appunto giovane non solo per l'età ma anche per la freschezza dello spirito, se anche questa sia pagata con quella acerbità che della giovinezza è quasi inevitabile compagna.

Roma, ottobre 1921.

Adriano Tilgher *Luigi Pirandello*
Fausto M. Martini.

VII. — NUOVI TEATRI.

※ Il 27 aprile, a Firenze, è stata inaugurata solennemente la nuova sede della risorta Accademia dei Fidenti, in via Folco Portinari, in un locale ampio e bene areato, dove sono stati eseguiti importanti lavori di restauro e di adattamento.

Dopo una relazione del Presidente, Mario Aglietti, pronunziò il discorso inaugurale il comm. Orazio Grandi in luogo di Ferdinando Martini, forzatamente assente.

Il comm. Grandi, riandando i tempi più gloriosi della vecchia Accademia si soffermava in alcuni sintomatici particolari, dai quali traeva argomento per infondere fede negli scopi dell'istituzione, e speranza nella certa, rigogliosa sua vita avvenire.

Nel pomeriggio dello stesso giorno, si è svolto nel teatro il primo esperimento drammatico col «Ventaglio» di Goldoni. La vivacissima commedia, è stata interpretata, sopra lo sfondo indovinato delle scene eseguite da Alessandro Santucci, con un affiatamento degno di essere messo in rilievo, sotto la direzione di Giulio Ricci.

VIII. — IL TEATRO ITALIANO ALL'ESTERO.

Da una corrispondenza di S. Becchia, da Buenos-Ayres, comparsa nel *Messaggero* di Roma del 24 settembre, riferiamo notizie e considerazioni che ci sembrano molto importanti.

«La collettività spagnuola avrà nella capitale dell'Argentina un teatro proprio.

Un teatro elegante, moderno, situato nella parte più signorile della città, ricco di tutte le attrattive che l'arte e i tempi consigliano.

L'arte spagnuola avrà un tempio a Buenos Ayres, mentre, doloroso a dirsi, all'arte italiana non è rimasto più neppure un modesto ricovero.

Durante un lungo periodo di anni, Buenos Ayres è stato per le compagnie italiane una miniera inesauribile una specie di paradiso terrestre.

Ora questo gradito ricordo è perfino cancellato dalla nostra memoria.

Compagnie italiane, capo comici italiani non vengono più a Buenos Ayres, o vi si notano soltanto come una eccezione.

Se non fosse per il teatro lirico, e particolarmente per alcuni cantanti e direttori d'orchestra, quasi non si parlerebbe più di arte italiana.

Le compagnie di prosa italiana non hanno più un teatro, per quanto modesto, in questa immensa metropoli, popolata di italiani.

Dicono che ciò avviene a causa dei noli troppo elevati, e della soppressione delle facilitazioni di cui godevano le compagnie prima della guerra o della troppo accentuata indifferenza del pubblico italiano per l'arte nostra; dicono anche che alla camorra organizzata dalle imprese e dalla critica argentina si debba l'ostracismo dato all'arte italiana e al teatro italiano; tutto questo ed altro si dice; e sono ragioni che sommate insieme, sono certo più che sufficienti per spiegare l'increscioso fenomeno.

Spiegarlo, sì, ma non giustificarlo in alcun modo; perchè se la collettività italiana volesse realmente imitare ciò che ha fatto la spagnola, avrebbe tutti gli elementi per farlo.

Sono forse i danari che mancano? Ce ne sono anche troppi.

La collettività italiana non ha mai avuti tanti milionari quanti ne conta ora. La guerra, che ha prodotto tante rovine, ha anche creato moltissime fortune nuove non solamente in Europa, ma anche in America, specialmente in America.

Ha anzi abituato molti dei nostri industriali e commercianti e uomini di affari a guadagnare troppo e troppo facilmente e troppo in fretta; ed ora che, a poco a poco, siamo ritornati o ci avviamo a ritornare nella normalità, i profitti, divenuti anch'essi normali, non contentano più, non soddisfano più, poichè comparati coi profitti dei tempi di guerra, sembrano inezie.

Questa mi pare pure una delle ragioni, e forse non l'ultima, del disagio morale che da qualche tempo affligge la collettività nostra. Quando la colonia non era così ricca si trovavano quattrini per tutte le iniziative buone ed utili.»

Speriamo tuttavia che nella ricchissima colonia, sorga l'iniziativa di costruire un teatro italiano che oltre al monumento di alto valore morale, sarebbe anche un'impresa ottimamente redditizia.

LE OPERE.

❊ *Le commedie italiane ignorate in Francia.* (Gennaio 1921).

La commedia in tre atti «I tre ladri» di Umberto Notari ridotta per le scene ed «il gusto» francese dalla signorina Darsenne e dal Noziere, applaudito autore parigino, ebbe calorose accoglienze dal pubblico del teatro Moncey nel dicembre 1920 e dall'austero critico del *Temps* Adolfo Brisson, il quale nelela rubrica del suo giornale dedicata alle recensioni teatrali, mentre rileva l'arguzia e la fine composizione scenica della commedia di Umberto Notari, lamenta che il pubblico parigino in specie e quello francese in genere, non sia in grado di conoscere ed apprezzare i lavori più cospicui del teatro italiano antico, moderno e modernissimo. Qualche opera di d'Annunzio non compresa, la «Francesca da Rimini», «La cena delle Beffe» di Benelli, «Come le foglie» di Giacosa e... «Don Pietro Caruso» di Bracco, è tutto quanto conosce la Francia della produzione drammatica italiana.

Neanche il teatro di Dario Niccodemi, che il critico del «Temps» considera un pochino francese per gusto e domestichezza con gli ambienti teatrali parigini, è tutto conosciuto dal pubblico francese che continua ad applaudire «Il rifugio». Niente Bracco maggiore, nè Goldoni, nè Butti e Lopez, Chiarelli e Pirandello, Ferrari e Giacometti, Torelli e Giacosa, Bertolazzi e Testoni, Morselli e Verga. Ciò dispiace al signor Brisson il quale confessa che il repertorio italiano contiene «tesori di bellezza e potenza spirituale e domanda se qualcuno in Francia non senta il bisogno di creare un teatro speciale che accolga esclusivamente lavori italiani. Il critico si rivolge ai pescicani parigini chiedendo il loro concorso per la fondazione dell'opera nazionale per il teatro... internazionale.

❊ *Il teatro di Roberto Bracco in Scandinavia.* (Ottobre 1921).

Il teatro di Roberto Bracco trionfa all'estero. Dopo i grandi successi di *Infedele*, di

Pietro Caruso e di *Notte di neve* a Bergen a Cristiania e a Stoccolma, che hanno reso popolare in Svezia in Norvegia e in Danimarca il nome glorioso del nostro maggiore scrittore di teatro, ricordiamo il trionfale successo di un'altra opera di Roberto Bracco un'opera ch'è tra le sue più tipiche e più significative: *Maternità*.

Il dramma di Roberto Bracco è stato rappresentato il 20 settembre a Bergen, sulla traduzione della signora Ragnuhill Murri e nell'interpretazione, che dicono magnifica, di una delle più insigni attrici nordiche, la signora Mary Korn Wilberg. Un pubblico enorme tra ovazioni continue, col più raccolto e vibrante interesse, con la più diffusa e profonda commozione, ha decretato a *Maternità* un successo entusiastico. Applausi chiamate, ripetute acclamazioni al nome dell'autore assente, fecero di questa rappresentazione un trionfo.

Trionfo che la critica completò e consacrò l'indomani.

Già l'anno scorso i teatri di Bergen e di Cristiania hanno applaudito calorosamente il *Don Pietro Caruso* e due altre piccole opere sceniche: *Ad armi corte* e *Notte di neve*. Nel giugno di quest'anno, a Stoccolma si è rappresentato con felicissimo esito *L'infedele*.

❊ Pure recentemente, al teatro Centrale di Atene, è stato rappresentato il dramma di Roberto Bracco *Nellina* con ottimo successo. Le attrici che hanno interpretate le parti delle due protagoniste sono la Filippides (Gigetta) e la Mustaca (Nellina), tutte e due attrici di prim'ordine. Il direttore della Compagnia è il signor M. G. Lidonichis, ex direttore della Biblioteca della Camera ed ex-deputato. La traduzione, giudicata molto buona era del Matzoukis.

Ottobre 1921.

❊ A Londra al New-Theatre ha un notevolissimo successo *Sly* di G. Forzano, interpretato dall'attore Laug.

❊ E' stata pure rappresentata a Londra, in una atraduzione ed in una interpretazione eccedenti *La cena delle beffe* di Sem Benelli, già nota al pubblico inglese.

Novembre 1921.

❊ A Parigi si è costituita una Compagnia italiana diretta dal Fumagalli, con Teresa Franchini, prima attrice. Ha già una novità: un dramma di F. T. Marinetti.

❊ In questi giorni, Forzano, ha ceduto, dopo il successo di Londra, *Sly*, nella versione inglese per l'America del Nord, dove dovrebbe essere rappresentato entro l'anno 1921.

❊ Si è formata a Milano col nome di « Talia » un'azienda del « teatro libero ». Animata dal principio che l'arte deve unire i popoli di ogni razza e d'ogni colore, « Talia » ha per l'Italia il preciso scopo di far conoscere le migliori produzioni italiane all'estero, interessandosi alle relative rappresentazioni e pubblicazioni. « Talia » provvederà all'esame delle opere nominando speciali Commissioni composte di un attore, un capo-comico, un commediografo, un critico teatrale, un impresario. Per evitare dannose preferenze, i nomi dei componenti le Commissioni esaminatrici subiranno un turno saltuario e non saranno comunicati a nessuno. Il presidente di « Talia » è Luigi Antonelli.

GLI ARTISTI.

Ermete Zacconi, con la sua Compagnia, dà a Parigi dal 7 al 23 dicembre molte rappresentazioni dei seguenti lavori: *Bisbetica domata, Pane altrui, Nerone, Nemico del Popolo, Amleto, Cardinale Lambertini, Otello.*

Queste recite dànno luogo a dimostrazioni di affettuosa simpatia al grande artista, nonchè a larghissime discussioni sull'opera sua di interprete e di rappresentante della più fulgida tradizione dell'arte scenica italiana.

* * *

Un altro grande successo incontra Alfredo De Sanctis, a Parigi, dove si reca per la prima volta. Oltre le sue interpretazioni più caratteristiche (del *Colonnello Bridau* notevolmente) rappresenta, nuova per Parigi, la Commedia *L'Autoritario*, di E. Clerc, con vivo successo.

IX. — ONORANZE.

❊ 5 maggio 1921: Napoli festeggia Achille Torelli ne suo 80° genetliaco, con una rappresentazione al Teatro Mercadante, prima della quale, alla presenza delle nostre autorità civiche, si scopre la lapide ricordante la data delle onoranze, collocata nel-

l'elegante *foyer* del Teatro, a spese del Comune.

L'iscrizione — alto e nobilissimo pensiero di Roberto Bracco, tradotto in mirabili espressioni da una grande anima di artista e di italiano — è la seguente:

Questo teatro
risorto all'antico decoro
Napoli
riconsacra all'arte italiana
celebrandosi
la data del 5 maggio 1921
ottantesimo genetliaco
di
Achille Torelli
che
assertore e milite della più vera italianità
tanta nuova luce d'indipendenza propagò
sulla scena di prosa
dell'Italia fatta nazione.

Prima che cominciasse la recita della commedia *Il punto d'appoggio*, parlò di Achille Torelli il Sindaco di Napoli, circondato, sul palcoscenico, dai promotori delle onoranze, e da tutti gli autori ed attrici della compagnia Pilotto-De Riso.

Il comm. Geremicca, con calda e alata parola, dipinse a larghi tratti la figura artistica dell'autore dei *Mariti*, di *Triste Realtà* e di *Scrollina*. Ricordò la memorabile prima rappresentazione dei *Mariti* al Niccolini di Firenze, notando come il Torelli, precorrendo i tempi, seppe nel teatro delle tesi, far germogliare la vita reale, e all'artificioso compostezza dei sentimenti, seppe comunicare il fremito umano dei nervi e del sangue.

E l'oratore — vivamente acclamato — concluse rilevando il significato della cerimonia come un sentimento d'amore dell'anima napoletana.

Dopo il discorso del Sindaco cominciò la rappresentazione della commedia *Il punto di appoggio*, il primo lavoro teatrale del Torelli, rappresentato sessant'anni fa, la sera del 17 marzo 1861. La commedia, tutt'altro che ricca d'invenzione e d'interesse scenico, mostra in embrione, sotto la mano ancora inesperta, la grazia semplice, per quanto tutta parolaia, di chi cominciava ad attuare un teatro di schiettezza e di sfumature di sentimenti.

I tre atti della commedia — recitata con elegante vivacità e squisita delicatezza da Giulietta De Riso, e con simpatica correttezza dal Pilotto, dalla Zuti, dal Torrigiani, dal Tortori — fu cordialmente applaudita, con tre o quattro chiamate alla di ciascun atto.

Achille Torelli non era in teatro.

Il ministro della Pubblica Istruzione, senatore Croce, partecipò la sua nomina a Grande Ufficiale della Corona d'Italia.

Eleonora Duse telegrafò: « Sono con voi presente e sempre memore, sempre amica, se pur lontana ».

Tutti i giornali di Napoli dedicarono alle onoranze, pregevoli e dotti articoli di affettuosa reverenza all'autore, e di evocazione dei tempi della sua gloria.

X. — NECROLOGIO DEL 1921.

※ Muore in gennaio a Montevideo *Antonio Bolognesi*, attore e capocomico italiano, da vent'anni emigrato in America, dove conduceva modeste compagnie italiane.

※ Il 16 marzo, muore in Roma Ercole Luigi Morselli, del quale gli *Annali* pubblicarono nel vol. I un brevissimo cenno. Esprimiamo qui il nostro rimpianto.

Quello stesso impeto di fantasia e di allegrezza che illuminava le sue opere e dava una grazia attraente alla sua parola era un riflesso del male che da tempo lo aveva condannato ad una fine precoce. Muore a trentotto anni Ercole Luigi Morselli, avendo appena dato, col *Glauco*, la misura del suo ingegno, che si era annunziato dieci anni or sono con la più fulgida promessa di *Orione*, e che aveva in questi ultimi due anni, raccolto in tre voluti di novelle — *Favole per i re d'oggi*, *Storie da ridere e da piangere*, *Il tuo Stefanio* — le pagine più argute, più spensieratamente amene o più torbidamente tragiche, fiorite nelle rare tregue del male.

La scomparsa di un giovane dal quale era consolante aspettare opere di alta poesia e di profonda umanità è dolorosissima. Tanto più penosa la rende il pensiero che al poeta che ha glorificato con lo spasimo del malato la bellezza salutare del mare e la gioia dell'opeerosità robusta e avventurosa, non è mancata la consapevolezza crudele dell'approssimarsi della morte.

Molto egli ha patito per avversità di eventi; ed ora che la sorte poteva offrirgli

con le gioie di un successo conquistato con fatica grande e con probità somma, i conforti di una più agevole esistenza, la morte ha troncato speranze e lavori, effimere gioie ed entusiasmi grandiosi.

Scende nell'ombra un poeta che ci fu caro: la terra d'Italia, che gli aveva dato le ispirazioni più luminose e le angoscie spirituali più acri, si apre ad accogliere pietosa il figliuolo che l'ha tanto amata: e ricopre di fiori il Poeta e il suo sogno infinito.

I funerali del poeta ebbero luogo a spese dello Stato.

Sul Morselli è notevolissimo un articolo di Giovanni Papini, comparso nella *Lettura* di Maggio.

⁂ Il 21 marzo in Napoli muore *Ernesto Rissone*, fornitore di scena della Compagnia Palmarini. Apparteneva a una nota e nobile famiglia di artisti.

⁂ Muore a Roma, il 6 agosto, *Alfonso Cassini*, artista di ottime qualità, caratterista



ALFONSO CASSINI

eccellente. Non era figlio d'arte, e fu con Novelli, e poi con Talli nella «grande compagnia». Si occupava ora di cinematografo. Aveva una stranezza: era un po' balbuziente, quando parlava: e non lo era affatto quando recitava! Era di una correttezza e di una signorilità rare. Fior di galantuomo e di gentiluomo.

⁂ Vittorina Duse, moglie di Luigi Duse, muore a Verona nei primi d'agosto. Fu attrice modesta ma efficace.

⁂ A Milano muore Ernesto Pinciroli, in settembre, della Compagnia Talli, buon attore.

XI. — COMMEMORAZIONI.

⁂ Il 24 settembre, a Firenze, Ferdinando Martini ricorda sulla *Nazione* la geniale e poco nota figura di Francesco Coletti, nato nel 1821, fiorentino, autore di farse argute e vitali.

Francesco Coletti si abilitò dapprima nella stenografia e fu stenografo alla Camera dei deputati quando la Toscana ebbe uno statuto ed una Camera: nel 1848. Fu dipoi nominato segretario dell'Accademia delle Belle Arti, ufficio tenuto già da G. B. Niccolini. Il segretariato non dava molto da fare, lasciava agio al Niccolini di scrivere le sue tragedie e al Coletti di sceneggiare i suoi scherzi comici. Cominciò nel 1845. Era in uso allora, e il pubblico se ne dilettava, rappresentare sul teatro le gesta delle studentesche: i casi dello studente sempre pieno di debiti, sempre in cerca di denari, le sue trovare per procurarsene. *Come finirà?* del Ploner, *Funerali e Danze* del Cameroni facevano la delizia delle platee: e il Coletti uscì fuori anche lui: con *Una serata di due scolari*. Il felice successo di questo primo lavoro lo incoraggiò e da quel giorno, durante trenta anni, rallegrò con le sue farse il pubblico che lo festeggiò sempre e sempre lo ebbe carissimo. La farsa, più contegnosa della *pochade*, era tradizione tra noi e il Coletti seppe trattarla con festività goldoniana. *Un ballo diplomatico*, *La serra del prete*, *Meglio soli che male accompagnati*, sono piccoli capolavori; e vincono in giocondità le farse del Ploner, e, in composta garbatezza, quelle stesse per le quali, ancor

più che per le sue commedie, fu popolare il Giraud nei primi venti anni del secolo scorso.

Francesco Coletti era un malinconico e un sentimentale. Sebbene sano e robusto, presentiva la fine immatura. Una sera del 1874, al Teatro delle Logge, a Firenze, mentre si recitava per la prima volta una sua gaia commedia, lo colpì fulmineo il morbo che lo condusse dopo poco alla morte.

XII. — CENTENARI.

Gazzetta del Popolo, 27-10.

⁂ Vi sono, pare impossibile, dei centenari dimenticati. La rivista *Comoedia* ne ricorda uno: quello della Compagnia reale sarda, di gloriosa memoria, che nel 1821 iniziò a Torino le sue recite, e precisamente il giorno del 29 aprile, domenica *in albis*, con *L'Atrabiliare*, commedia in cinque atti, scritta da qualche anno per la Compagnia di Antonio Fabbrichesi e spesso rappresentata da tutte le Compagnie di allora, pur non essendo un capolavoro, consereva quindi una particolare importanza. Nel repertorio teatrale altre sono le doti che interesesano l'estetica ed altre quelle che importano alla storia: *L'Atrabiliare* è per la storia del teatro italiano un documento notevolissimo.

A Modena intanto si matura la celebrazione di un altro centenario, che ricorrerà nel prossimo aprile 1922: quello di Paolo Ferrari, che a Modena appunto ebbe i natali; i concittadini intendono onorarlo con una recita, in dialetto modenese, da tenersi la sera del 5 aprile, giorno della nascita di Paolo Ferrari.

In letteratura ricorrono i seguenti centenari: della prima edizione dei *Promessi Sposi*; della *Nuova Antologia*, fondata a Firenze dal ginevrino G. Vieusseux, per ispirazione di Gino Capponi, con articoli di Benci, Niccolini, Zannoni, Urbano, Lampredi, Montani, Niccolò Tommaseo (che sotto la sigla « K. X. Y. » stroncò in un articolo i *Promessi Sposi*; del *Conciliatore milanese*, giornale dei carbonari e dei romantici, che preparava la rivoluzione italiana; infine il centenario di Luigi Mercantini, l'aedo e il Tirteo del Risorgimento italiano, autore dell'*Inno di Garibaldi* e de *La spigolatrice di Sapri*, cod questo il 19 settembre e celebrato degnamente a Ripatransone (Ascoli Piceno), sua patria.

⁂ Nel gennaio la Casa Mondadori pubblica le memorie di Ermete Novelli.

⁂ Su la *Sera*, di Milano del 5 febbraio, Guido Bustico pubblica una nota interessante su *Luigi Camoletti, chimico, commediografo e giornalista*.

CELEBRAZIONI DANTESCHE.

Minimi e di minima importanza i contributi del Teatro alla celebrazione del sesto centenario della morte di Dante: alcune recitazioni di canti del Poema, e niente altro. Fra le quali notevoli soltanto quelle di Francesco Pastonchi, in diverse città, e particolarmente ampie a Firenze.



Le Compagnie drammatiche

QUARESIMA 1921

Come avvertimmo nella prefazione al primo volume degli *Annali*, nel 1921 sarebbero state disciolte e riformate tutte le Compagnie: quindi l'ultimo mese di esercizio di quelle esistenti — cioè il gennaio 1921 — presenta scarsissimi avvenimenti interessanti. Le Compagnie vissero quegli ultimi giorni in una impazienza inquieta e febbrile della nuova fortuna che si annunziava.

Mai fine e principio d'anno furono più tumultuosi di variazioni e di movimento, di questi dell'anno Dantesco.

E' giusto e utile che il notiziario comprenda gli elenchi delle Compagnie di nuova formazione le quali furono iniziate il 9 febbraio; ma per non tornare a parlarne, in seguito, notiamo per ciascuna le principali vicende, ahimè, assai diverse da quelle sperate.

Gli elenchi sono quelli pubblicati dall'*Arte drammatica* nel Quadro annuale, e successivamente.

* * *

Il 9 febbraio 1921 segna l'inizio del nuovo triennio drammatico, il primo che si inizia in tempo di pace dopo quello iniziatosi nel 1912! Anzi, sulla vita del teatro nostro la guerra ha gravato per nove anni (c'era pure la guerra di Libia nel 1911!): sicchè ora dopo dieci anni le compagnie si sciolgono e si ricompongono senza che una guerra vicina o lontana ne inceppi la formazione, ne minacci la tranquillità ne renda incerta e malagevole l'esistenza.

E ricomponendosi nei suoi gruppi il Teatro di prosa manifesta per molteplici segni il suo desiderio diffuso di rinnovamento e di trasformazione; meno chiaramente palesa la direzione artistica verso la quale si orienta.

E' un segno indiretto dello sviluppo del teatro la paterna cura del Governo di trarne, con una tassa, una cospicua entrata. Ciò è spiacevole per chi deve pagarla (che è il pubblico... e non è il caso che facciano le vittime i capocomici e i proprietari di teatri) ma ciò è sintomatico e anche onorifico. La patria ha bisogno di danaro: lo Stato è costituito apposta per ricavarlo da dove ce n'è o se ne produce: che il teatro debba contribuire regolarmente alle entrate dello Stato è un titolo d'onore e di dignità civica.

Col 9 febbraio va appunto in vigore l'applicazione della tassa governativa del 10 per cento sugli incassi lordi del Teatro; nel Comune di Milano, essa è del 12 per cento, di cui il 2 è devoluto al fondo pro-Scala.

Altro segno della rinnovata e rinvigorita vitalità del Teatro, specialmente drammatico, è l'enorme affluenza del pubblico, e di un pubblico nuovo, ciò che può consentire lo svolgimento di programmi artistici più ampii che per il passato, e nei quali sia meglio equilibrato, anche per considerazioni economiche — il repertorio antico col nuovo e novissimo.

Non si può dire che ci sia un pubblico vergine, nel buon senso della parola, perchè è scompesto e corrotto pur essendo ignaro d'ogni tradizione di coltura e di educazione estetica: è un pubblico che bisognerà istruire, perchè riesca ad educarsi.

Vi è inoltre una spiccata tendenza fra gli

autori ad assumere funzioni direttive nell'arte drammatica, e fra i letterati in genere a dare al teatro maggior cura e migliore attività. La partecipazione diretta di autori alla vita artistica delle compagnie che fu finora un caso rarissimo, sembra diventare più frequente. Ricordiamo che diressero compagnie, nei tempi andati... Carlo Goldoni (bisogna bene cominciare da lui!).... e poi ai tempi nostri Giacinto Gallina, Paolo Ferrari, Giannino Antona-Traversi, Silvio Zambaldi, Augusto Novelli, Marco Praga. Avremo ora direttori: Dario Niccodemi, Luigi Antonelli, Luigi Chiarelli, Ernesto Murolo, Augusto Novelli, Alberto Colantuoni.

Non è finalmente il meno importante segno di risorgimento teatrale la diffusa e intensa attività editoriale per pubblicazioni teatrali d'ogni genere.

* * *

Erano trascorsi pochi giorni dall'inizio dell'anno teatrale, che furono avvertiti i primi sintomi della crisi: l'affluenza del pubblico andò quasi improvvisamente diminuendo, la quiete pubblica fu profondamente turbata, le difficoltà economiche d'ogni genere assunsero forme di disagio sempre p acuto.

Così si verificarono nel 1921 eventi assolutamente eccezionali nella vita teatrale italiana, per la loro ampiezza: dissoluzione di Compagnie, e successive riformazioni in epoche inconsuete, con criteri improvvisati, con grande perdita di tempo, di artistica dignità, e di danaro.

Abbiamo procurato di raggruppare le notizie per Compagnia, ma ogni ordinamento chiaro di tali notizie è impossibile, dato il periodo di disorientamento, di confusione, attraversato dal teatro.

* * *

Compagnia drammatica italiana diretta da Annibale BETRONE; direttore: Giulio PAOLI.

Attrici: Giannina Chiantoni, Elvira Betrone, Gina Paoli, Lina Paoli, Egle Arista, Olga Solbelli, Nella De Monticelli, Adele Frigerio, Lena Manarini, Maria Bernardi, Maria Paoli, Ester Parrucchetti.

Attori: Annibale Betrone, Giulio Paoli, Virgilio Frigerio, Enrico Viarisio, Angelo Bassanelli, Guido De Monticelli, Vasco Brambilla, Pier Paolo Porta, Mario Scepi, Giuseppe Conforti, Fernando De Cruciati, Federico Conforti, Mario Cera, Attilio Fernandez, Silvio Parrucchetti, Clemente Parrucchetti, Vittorio Morelli, Giorgio Pavesio, Alfredo Masini.

Rappresentante: Aristide Arista.

Segretario: Attilio Fernandez.

Direttore di scena: Mario Cera.

Compagnia drammatita italiana BOLOGNESI - PETTINELLI - BILIOTTI - LAMBERTINI; direzione artistica: Luigi LAMBERTINI; (Gestione Matilde Zampieri, Ciccolini e C.).

Attrici: Gemma Bolognesi, Jole Cecchi Capodaglio, Valeria Creti, Silvia Cattaneo, Gina Scelzo, Lia Michettoni, Dina Ricci Romano, Valeria Secchi Sabatini, Tina Carledaro, Amelia Zini, Bettina Valenti, Giuditta Vercesi.

Attori: Amilcare Pettinelli, Enzo Biliotti, Luigi Lambertini, Luigi Sabatini, Filippo Scelzo, Armando Michettoni, Maggiorino Canonica, Flavio Diaz, Felice Romano, Celestino Bertolone, Guglielmo Vercesi, Gregorio Scelzo, Giuseppe Romano, Arturo Ivaldi, Armando Boschi.

Rappresentante: Giuseppe Ciccolini.

Questa compagnia si riunì a Firenze il 10 febbraio; e il 12 marzo... era già sciolta!

Compagnia drammatica di prosa BORELLI CARMINATI; diretta da Tullio CARMINATI.

Attrici: Alda Borelli, Olga Magalotti, Dina Vitta Rosa, Ebe Zoli, Rosa Chiari, Carla Ferioli, Irma Pirone, Estella Zoli, Andreina Pieri, Bianca Raule, Irma Maiocchi, Giuseppina Dalbuono, Rosa Rool, Giuseppina Re Angelis.

Attori: Tullio Carminati, Attilio Bosisio, Nardo Leonelly, Emilio Piamonti, Giordano Cecchini, Vittorio Cori, Alderano Gazzini, Carlo Tamberlani, Ernesto Ceraso, Mauro Serra, Luigi Prelavorio, Adelmo Buffa, Ubaldo Raule, Niccolino Tuzio, Luigi Vernizzi, Leandro Manganelli, Augusto Bornabò, Umberto De Angelis, Balilla Anastasi, Uberto Rool.

Amministratore: Emanuele Pietragrua.

Segretario: Ubaldo Raule.

Direttore di scena: Niccolino Tuzio.

Questa ottima compagnia, ben diretta e ben condotta, fu sciolta nel luglio per dar modo a Alda Borelli di partecipare alla formazione della Compagnia Talli-Ruggeri-Borelli, concorrente al premio governativo, che conseguì, e si chiamò Compagnia Nazionale.

La Borelli-Carminati dette fra le novità importanti *Alì* di Benelli, *La danza del ventre*, di Cavacchioli, e interessanti riprese della *Signora delle Camelie* (in costume) e della *Principessa di Bagdar*, e della *Parigina*.

Compagnia grandi spettacoli BOTTI-CHIOSTRINI - CALAMAI; direzione artistica: Virgilio BOTTI.

Attrici: Pezzaglia Paolina, Angeloni Italia, Vestri Luisa, Calamai Vera, Criostrini Adele, Michettoni Ernesta, Massai Gianna, Mellone Giulia.

Attori: Botti Virgilio, Chiostrini Arrigo, Calamai Danilo, Tofanelli Aladino, Nannicini Ernesto, Arrigai Duilio, Calamai Angiolo, Michettoni Giulio, Rizzo Calogero, Cervaroli Umberto, Straccali Gino, Gambassi Francesco.

Amministratore Rappresentante: Chiostrini Arrigo.

Segretario: Arrighi Duilio.

Compagnia drammatica italiana Luigi CARINI; direzione artistica: Comm. Luigi CARINI.

Attrici: Nera Grossi Carini, Adele Mosso, Tina Lambertini, Rita Fuggetta, Olga De Caro, Aida Ottaviani, Ornella Ornaghi, Luisa Fares, Elvira Padovani, Maria Finetti, Mara Gennari, Dora Cattani, Ada Martini, Rita Bragaglia, Giulia Martini.

Attori: Luigi Carini, Augusto Fuggetat, Oreste Fares, Costantino Romano, Luigi Allodoli, Renato Bruschi, Carlo Faccio, Emilio Ferretti, Umberto Rossi, Vittorio Lambertini, Angiolo Martini, Adolfo Troferelli, Alfredo Ricalzone, Salvatore Bragaglia, Gastone Martini, Gaetano Moscarini, Giulio Suzzini.

Direttore Amministrativo: Silvio Brioschi.

Segretario: Umberto Rossi.

Questa compagnia ha ricondotto alle scene Nera Grossi Carini; ha posto in scena fra i lavori interessanti *Il pasto del Leone* di De Curel, nuovo per l'Italia, a Napoli.

Compagnia drammatica italiana CITTA' DI AQUILA; diretta da Giovanni PANIPUCCI.

Attrici: Anita Limonesi, Augusta Mazzeranghi, Elvira Fabretti, Ifigenia Limone, Eneide Fabroni, Fortini, Elisa Morini Modini, Gemma Ruggero, Lea Fortini, Mirella Ruggero, Argia Robertis.

Attori: Giovanni Panipucci, Ernesto Fortini, Ermete Limone, Antonio Checcucci, Renza Amici, Giuseppe Colombo, Mario Marcucci, Giovanni Brustia, Angelo Limone, Armando Robertis.

Segretario rappresentante: Mario Marcucci.

Compagnia drammatica italiana diretta da Armando CITTADINI.

Attrici: I. Cittadini, V. Elicelli, Mary Luce Valente, B. Maiolani, L. Mascarini, I. Peghin, A. Severi, D. Strani, M. Verri, M. Zorzi.

Attori: A. Baudino, N. Bellini, Armando Cittadini, G. Di Cambio, G. Ghelli, C. Lacchini, G. Mascarini, C. Murra, D. Roncara, E. Valente, D. Verri, A. Vestri.

Amministratore rappresentante: Emilio Valente.

Segretario: D. Roncarà.

Direttore di scena: G. Mascarini.

Si è sciolta dopo pochi mesi di esercizio, nel luglio.

Compagnia di prosa Mignon COCCO.

Attrici: Mignon Cocco, Maria Barach, Maria Capris, Elena Giuliani, Emma Mulateri, Giovanna Scaletta, Nadio Mirri, Amelia Troferelli, Giselda Corsari, Adele Tommasini, Nella Troferelli.

Attori: Adelmo Cocco, Luigi Mulateri, Giovanni D'Elisei, Alfredo Silvestri, Lodovico Troferelli, Ugo Giuliani, Raffaello D'Elisei, Pietro Lancillotti, Targioni Bruno, Leopoldo Amici, Luigi Capeschi, Antonio Pellegrini.

Rappresentante: A. Cocco.

Segretario: P. Lancillotti.

La compagnia ha avuto brevissima vita da Quaresima a Primavera.

Compagnia drammatica COMOEDIA; diretta da Armando FALCONI.

Attrici: Olga Vittoria Gentilli, Paola Borboni, Ada Dondini, Lina Franceschi, Paola Armani, Marcella Melnati, Wanda Viano, Maria Antolini, Egle Conforti, Luisa Martelli, Letizia Carrara, Giuseppina Broggi, Mietta Antachi, Luisetta Broggi, Augusta Corsini, Gina Corsini.

Attori: Armando Falconi, Franco Becci, Arnaldo Martelli, Alfonso Spano, Cesare Zoppetti, Gustavo Conforti, Umberto Melnati, Carlo Vulpio, Carlo De Cristofaro, Lando Luigi Rossi, Lino Colombo, Napoleone Tassani, Eugenio Rizzardi, Giuseppe Bernasconi, Giovanni Vitale, Enrico Grisostomi, Antonio Chiesa, Umberto Corsini, Pompeo Pattacini, Berto Bruno, Felice Cantoni, Aristide Corsini.

Amministratore: Cav. Carlo Broggi Zampa.

Segretario: Eugenio Rizzardi.

Direttore di scena: Napoleone Tassani.

Debuttò con le *Allegre comari di Windsor*.

Il Falconi ne lasciò la direzione nel novembre.

Compagnia d'arte scenica U. FARULLI - M. CELLA - G. GOBBI; direttore Ugo FARULLI.

Attrici: Marga Cella, Mary Gallina, Emma Mancinelli, Pina Bianchi, Gina Baghetti, Adele D'Arcano, Giulia Turi, Medea Casati, Elvira Beretta, Elena Ugolini, Elvira Barrile, Giannina Gobbi, Elena Manca, Teresa Surati, Giulia Merlini, Nina Arolengo.

Attori: Ugo Farulli, Mario Gallina, Amilcare Quarra, Mario Monico, Eugenio Duse, Ernesto Ferrari, Giovanni Casati, Saseio Vignate, Tebaldo D'Arcano, Paolo Gerosi, Paolo Tenca, Pietro Carloni, Gastone Ugolini, Umberto Turi, Carlo Baduino, Enrico Merletti, Giuseppe Brunetti, iGovanni Lugani, Pietro Vassallo, Enrico Petrali.

Rappresentante: Gino Gobbi.

Segretario d'amministrazione: Mario Galli.

Direttore di scena: Teobaldo D'Arcano.

Scioltasi a fine giugno.

Compagnia drammatica italiana Gemma D'AMORA; diretta dal Cav. Leo ORLANDINI.

Attrici: D'Amora Gemma, Di Lorenzi Lia, Gauthier Fernanda, Gauthier Renata, Masi Nella, Orlandini Margherita, Pinciroli Ida, Ricalzone Olga, Solari Angelina, Tei Maria, Traversi Olga.

Attori: Bonfanti Edgardo, Campi Erea, Canossa Mario, Collino Federico, Orlandini cav. Leo, Orlandini Giorgio, Paneray Umberto, Pinciroli Ernesto, Pinciroli Renato, Saglio Ferruccio, Silito dei Solis Oscar, Tei Dino, Zambelli Giuseppe, Zanetti Giulio, Zanzi Federico.

Amministratore rappresentante: Angelo Solari.

Segretario: Pinciroli Ernesto.

Direttore di scena: Zanetti Guido.

Compagnia vissuta da Quaresima a Primavera.

Compagnia drammatica del Comm. Alfredo DE SANCTIS. (Per ordine alfabetico).

Attrici: Berti Masi Elisa, Bellinetti Zaira, Cappali Mietta, Drusiani Sestilia, Masi Rossana, Mazzeranghi Licia, Santecchi Mazzeranghi Olga, Tamberlani Elisa, Usai Anna, Zani Volti Clelia, Zioli Pierina.

Attori: Abbiata Attilio, Cappali Gustavo, De Sanctis Alfredo, Drusiani Luigi, Faggioli Arnaldo, Masi Ettore, Mazzeranghi Giovanni, Pietrasanta Gianni, Riccioni Abo, Tamberlani Ferdinando, Tamberlani Vincenzo, Valenti Antonio, Verdiani Guido, Zioli Mario.

La compagnia lungamente addestrata dal De Sanctis figurò degnamente a Parigi, nel novembre alla *Maison de l'Oeuvre*.

Compagnia italiana di prosa Bianca D'ORIglia-Remo LOTTI; (Prop. C. Fortis e R. Lotti); direzione artistica: Cav. Remo LOTTI.

Attrici: Bianca D'Origlia, Bianca Fortis, Maria Marussig, Ebe Sonnino, Giulia Rainieri, Stefania Fossi, Linda Sguazzini, Anna Borra, Gina Zanchi, Giulia Turi, Pina Lotti, Ada Marchetti, Giovanna Ferresi, Egle Fanti.

Attori: Bruno Emanuel Palmi, Remo Lotti, Armando Casini, Gino Fossi, Cesare Borra, Edmondo Barbieri, Leonello Zanchi, Silvio Peruzzi, Domenico Bassi, Mario Tadini, Giuseppe Macri, Sandro Jervolino, Oscar Marussig, Umberto Turi, Mario Conti, Giulio Ferresi, Ezio Conti, Floris Zanchi, Carlo Pennetti.

Direttore di scena: Oscar Marussig.

Segretario: Domenico Bassi.

Segretario Amministrativo: Giuseppe Macri.

Gerente: Carlo Fortis Bergamo.
Compagnia sciolta si a luglio.

Compagnia comica GALLI-GUASTI; direttore Amerigo GUASTI.

Attrici: Dina Galli, Gina Graziosi, Annetta Ciarli Chiarini, Anna Wanda Vignoli, Rodope Furlan Zùccari, Lina Zerba, Modesta Chiostri, Marka Della bruna, Ida Querio, Ida Gasperini, Agnese Antognotti, Adriana Solbelli, Maria Rossi.

Attori: Amerigo Guasti, Giuseppe Galli, Lucio Ridenti, Alberto Campi, Leo Chiostri, Alberto Mario Zùccari, Giovanni Leigheb, Arturo Chiarini, Luigi Mottura, Attilio Pallottini, Ino Antognitti, Giacomo Sadun, Tiziano Rossi, Adolfo Paladin, Umberto Rossi.

Amministratore: Oddone Scalpellini.

Segretario: I. Antognotti.

Direttore di scena: A. Chiarini.

Compagnia fortunatissima, repertorio comico in prevalenza francese.

Compagnia comica italiana A. GANDUSIO e C.; direttore: Antonio GANDUSIO.

Attrici: Afra Arrigoni, Mimi Barelli, Lola Braccini, Irma Braschi, Teresa Brunetti, Medea Fantoni, Raffaella Garzes, Anita Griarotti, Pina Maresti, Elsa Masotti, Lina Simoni, Maria Simoni, Augusta Tezzi.

Attori: Giacomo Almirante, Oreste Borra, Vittorio Braschi, Luigi Brunetti, Gastone Ciapini, Lando Faggioli, Egidio Faggioli, Antonio Gandusio, Edoardo Gara, Vittorio Garzes, Antonio Griarotti, Arturo Griarotti, Carlo Maresti, Gino Pestelli, Giuseppe Valpreda, Tiziano Volpi.

Amministratore rappresentante: Lavinio Roveri.

Direttore di scena: Luigi Brunetti.

Segretario: Carlo Maresti.

Compagnia comica di ottima fortuna.

Compagnia italiana diretta da Emma GRAMATICA; Gestione: Alessandro ROMANELLI.

Attrici: Barbetta Pia, Capodaglio Anna, Cattaneo Aurelia, Falcini Giuseppina, Gramatica Emma, Ealvioli Ida, Saracino Enrichetta, Merighi Alda, Minichini Maria, Minichini Jolanda, Minichini Sara, Pelagatti Maria.

Attori: Barbetta Guido, Bettarini Cesare, Capodaglio Ruggero, De Benedetti Rino, Donnini Augusto, Incoccia Amleto, Minichini Edoardo, Montanari Enrico, Navarrini Renato, Pelagatti Ferruccio Picilli Salvatore, Racca Corrado, Saracino Francesco, Simoneschi Carlo, Scarsella Mario.

Amministratore rappresentante: Ernesto Almirante.

Segretario: Guido Barbetta.

Direttore di scena: Mario Scarsella.

Compagnia drammatica italiana del GRAN GUIGNOL; direttore proprietario: Cav. Uff. Alfredo SAINATI.

Attrici: Isabella Riva, Elena Pantàno, Amelia Rossi Bissi, Bona di Noasca, Benilde Banchelli, Alfredina Papa, Allerina Rivalta, Lina Toninello, Tina Chiapperini, Adelina Rima.

Attori: Cav. Uff. Alfredo Sainati, Guido Riva, Stefano Bissi, Ezio Banchelli, Salvatore Anselmo Papa, Edoardo Rivalta, Gilberto Chiapperini, Romolo Salvatori, Carlo Toninello, Ettore Sainati, Giuseppe Torelli, Coriolano Rissone, Gino Rima, Dante Manzotti, Ugo Capecchi, Renato Papa.

Amministratore e Rappresentante: Carlo Ciofi.

Direttore di scena: Romolo Salvatori.

Segretario: Carlo Toninello.

Repertorio del Gran Guignol francese e italiano.

Compagnia drammatica italiana Achille MAJERONI.

Attrici: Arrighi Majeroni Ersilia, Caldi Emilia, De Vanira Odette, Dini Argia, Fortuzzi Podda Giulia, Imoli Rita, Lopez Maria, Majeroni Jole, Morelli Gina, Parisi Fosca, Rivalta Sara.

Attori: Caldi Ferruccio, Ceccotto Giovanni, Dell'Avo Galliano, Gabrielli Alberto, Mariani Alessandro, Morelli Amilcare, Paganini Roberto, Parisi Diego, Peruzzi Ubaldo, Piacentini Achille, Podda Enrico, Rivalta Romeo, Rizzi Enzo, Torre Edoardo.

Amministratore: Roberto Paganini.

Compagnia drammatica MELATO-PIPERNO; diretta dal Comm. Ugo PIPERNO.

Attrici: Maria Melato, Amelia Piperno, Elisa Grassi, Nella Baratta Maraacci Ebe D'Altavilla Enrichetta Sabbatini, Bianca

Giardini, Tina Rissone, Delfina Dolfini, Anna Di Rocca, Cesira Sainati, Nella Nelli, Mary Peverino, Elisa Coletta.

Attori: Ernesto Sabbatini, Ugo Piperno, Augusto Marcacci, Silvio Rizzi, Carlo Bianchi, Carlo Delfini, Cesare Giardini, Guido Palvis, Ugo Catelani, Giuseppe Porelli, Enrico Cavallari, Furio Argardi, Enrico Patrese, Federico Malipiero, Vittorio Giardini.

Suggeritori: Enrico Mochi, Giuseppe Falzoni.

Trovarobe: Ernesto Pifferi.

Attrezzista: Gino Lessi.

Macchinisti: Cesare Castelli, Procchio Enrico.

Amministratore: Augusto Mattei.

Segretario: Vittorio Giardini.

Direttore di scena: Federico Malipiero.

La compagnia, per l'infermità di Piperno, recò in seguito il solo nome della Melato, e fu sempre diretta da lei stessa e quindi da Ernesto Sabbatini.

Compagnia comica MENICHELLI - MIGLIARI - PESCATORI - ALMIRANTE; direttore: Cav. Aristide BAGHETTI.

Attrici: Almirante Cristina Ada, Baghetti Ines, Borelli Elvira, Contento Lisetta, Coppa Elettra, Dal Ponte Zaira, Giuliani Fulvia, Lacchini Lola Menichelli Migliari Dora, Pescatori Lilla, Puntieri Ines.

Attori: Cav. Baghetti Aristide, Baghetti Gino, Biello Paolo, Borelli Edoardo, Bruno Aldo, Cartella Niccolò, Cav. Falconi Arturo, Gazzotti Adolfo, Giardini Achille, Lacchini Giulio, Migliari Armando, Pescatori Niccolò, Pozzo Ugo, Puntieri Franco, Servolini Vittorio, Valentini Giacomo.

Amministratore rappresentante: Giacomo Contento.

Segretario: G. B. Acquarone.

Direttore di scena: G. Valentini.

Compagnia drammatica italiana diretta da Annibale NINCHI; gestione: Alessandro ROMANELLI.

Attrici: Laura Farini Moschini, Linda Torri, Elsa Merlini, Jolanda Bernini, Fulvanda Bernini, Lina Tominello, Jolanda Mantovi, Bianca Notari, Augusta Targioni, Carla Velasco.

Attori: Annibale Ninchi, Fulvio Bernini, Carlo Muchi, Giuseppe Arcidiacono, Italo Parodi, Giacomo Moschini, Carlo Tominello, Vinicio Mazzeranghi, Ermete Tamberlani, Egisto Targioni, Dante Fabbi, Pietro Rocco, Mantovi Arturo.

Amministratore: Pietro Achenza.

Segretario Amministrativo: Carlo Tominello.

Compagnia drammatica diretta da Uberto PALMARINI.

Attrici: Wanda Capodaglio, Aida Celeste Zanchi, Bianca Bonivento, Anita Granozio, Dina Pedro Santini, Isabella Pauselli, Carmen Ivaldi, Thea Corsani, Gina Ciriello Zanchi, Jolanda Corsani, Agnese Pini, Dina Palla.

Attori: Uberto Palmarini, Pio Campa, Gentile Miotti, Pietro eD Marchi, Bruno Calabretta, Gino Landi, Emanuele Santini, Vittorio Capanni, Leonello Zanchi, Aldo Galli, Gianni Bottone, Arturo Ivaldi, Arturo Niccolini, Augusto Pini, Riccardo Pini, Ernesto Rissone.

Amministratore: Garibaldo Fossi.

Segretario: Arturo Ivaldi.

Direttore di scena: Gianni Bottone.

Compagnia drammatica Camillo PILOTTO - Giulietta DE RISO; direzione: Camillo PILOTTO.

Attrici: Buonfiglioli Carolina, Campana Anna, Dorati Ida, De Riso Giulietta, De Riso Teresa, Finali Amelia, Fassari Nunziata, Fassari Maria, Giannini Ida, Giuliani Pieri, Marini Gemma, Rossi Teresita, Zuti Anna Maria.

Attori: Bellini Nino, Chiurazzi Gaetano, Capodaglio Luigi, Fossari Rosario, Giannini Cesare, Giuliani Quadrio, Matteoli Giovanni, Marini Francesco, Navarri Egidio, Pilotto Camillo, Pilotto Ferruccio, Tortori Marino, Torrigiani Vanni, Vaglia Ugo.

Amministratore: Giuseppe De Riso.

Segretario: Giannini Cesare.

La compagnia si sciolse a fine di maggio a Napoli. Mise in scena il *Don Giovanna* di Pagliara, e l'*Elastico* di Tirinnanzi.

Compagnia drammatica RENZI - GABRIELLI; direzione artistica: Cav. Serafino RENZI.

Attrici: Lina Gabrielli, Alda Geri, Eliseuda Annovazzi, Adele De Ricci Grifoni, Ame-

lia Mancini Cattaneo. Nadija Vespignani. Virginia Boidi Geri, Eugenia Galardi. Palmira Ficarelli. Carolina Montalcini. Margherita Comanda.

Attori: Cav. Serafino Renzi, Leo Baronni, Giulio Oppi, Augusto Geri, Luigi Garavaglia, Sarelli Guido, Marcucci Mario, Bruno Ricciardelil, Michele Ficarelli, Salvatore Montalcini, Luigi Montefusco, Alfrfedo Geri, Milani Romano, Gino Dadeppo, Hugonin Daniele.

Amministrazione: Giuseppe Lipari e Augusto Geri.

Segretario: Alfredo Geri.

Compagnia drammatica italiana diretta dal Cav. Carlo ROSASPINA; gestione: Federico ROSASPINA; condirettore: Gustavo MOLESINI.

Attrici: Nina Stobbia, Lelia Seghezza, Clotilde Gheduzzi, Dina Rosaspina, Sisina De Ferrari, Olga Darty, Riny Dones, Rina Sorlisi, Maria Alba, Mara Balbi, Clara Brambilla, Rosa Falcone.

Attori: Gustavo Molesini, Federico Rosaspina, Enrico Gavinelli, Guido Gheduzzi, Umberto Draghetti, Enzo Uva, Ettore Comite, Augusto Rosaspina, De Marta Alfredo, Arnaldo Fabusellini, Carlo Carli, Pietro Alberi, Roberto Brambilla, Cesarino Rosaspina, Antonio Rosaspina.

Segretario: Carlo Musizza.

Direttore di scena: Ettore Comite.

Compagnia disciolta in giugno.

Recite straordinarie di Ruggero RUGGERI.

Attrici: Tilde Teldi, Spinelli Giulia, Lavoratti Ernesta, Scali Giovanna, Boni Tosca, Dindy Rita, Montrucchio Amelia.

Attori: Ruggero Ruggeri, Ciro Galvani, Amilcare Pettinelli, Ceseri Ugo, Pianforini Massimo, Venturi Venturino, Lavorati Carlo, Macellari Gilberto, Derucoli Gino, Manfredi Renzo, Aldini Fiorenzo, Chiottino Ugo.

Rappresentante: Didaco Chellini.

Compagnia formata per rappresentare *Sly* di Forzano; il suo giro ebbe termine a Napoli nell'aprile.

Compagnia drammatica italiana del Teatro Argentina di Roma; diretta da Virgilio TALLI; direttore con Ruggero LUPI.

Attrici: Astuti Giuseppina, Bernardi Frida, Custrin Adele, Germani Gina, Marchiò Fanny, Orlandini Lia, Rossotti Elide, Sammarco Gina, Solazzi Giuseppina, Tanini Maria, Tedeschi Maria Adelaide, Verzani Lina.

Attori: Astuti Mario, Bernardi Mario, Besozzi Nino, Bonfiglioli Umberto, Cocchi Carlo, Frigerio Cesare, Germani Augusto, Lupi Ruggero, Marchiò Arrigo, Miniati Francesco, Nesi Torquato, Olivieri Egisto, Porta Alessandro, Ricci Renzo, Tofano Sergio, Vincenzi Ilio.

Suggeritori: Vincenzo Rossi, Celaia Luigi.

Fornitori di scena: Voller Carlo, Pagliarini Pia.

Macchinisti: Attilio Calore, Antonio Rossetti, Torquato Alba.

Amministratore: Cav. Maurizio Gino Sbarbaro.

Direttore di scena: Francesco Miniati.

Segretario: Cesare Frigerio.

La compagnia fu disciolta in giugno.

Compagnia drammatica Stabile del Teatro del Popolo di Milano, diretta da Sabatino Lopez; direttore artistico: Ettore PALADINI; condirettore: Mario MINA.

Attrici: Vittorina Benvenuti, Luisa Piacentini, Caterina Mina, Enrica Da Caprile, Dalma Barbarici, Cesira Zilocchi, Maria D'Antoni, Ada Giacchetti, Maria Grassi, Gina Ghisetti, Laurina Giacchetti.

Attori: Ettore Paladini, Ubaldo Stefani, Mario Mina, Guido Barbarisi, Ivanoe Be



VITTORINA BENVENUTI



Caterina Mina



Ivano Bergamaschi



Giovanni Giacchetti



Guido Barbarisi



Alma Barbarisi

gamaschi, Giovanni Giacchetti, Piero Spegazzini, Armando Bonamano, Romolo D'Antoni, Elbano Conforti, Edgardo Biraghi, Alessandro Allara, Renzo Ronchi.

Segretario amministrativo: Piero Spegazzini.

La Compagnia iniziò un giro durante i mesi estivi, e riprese a novembre le sue recite a Milano.

Compagnia drammatica N. 1 al Teatro del Popolo, diretta da Calisto BERTRAMO. (Soc. Art. Coop. diretat da A. CAMPANOZZI).

Attrici: Esperia Sperani, Ernestina Bardazzi, Augusta Raspantini, Letizia Bonini, Lena Zopegni, Giovannina Cigoli, Bianca Furlanetto, Mary Ricci, Annetta Favi, Amelia Egidi, Francesca Barale, Albina Lanzoni, Adelia Fontanini, Pia Degli Innocenti, Giuseppina Degli Innocenti.

Attori: Marcello Giorda, Calisto Bertramo, Carlo Cigoli, Leo Garavaglia, Attilio Egidi, Eugenio Furlanetto, Amedeo Riganti, Max Calandri, Gino Rossi, Nazzareno Signori, Benito Bilancini, Augusto Favi, Carlo Monteverde, Angelo Fontanini, Filippo Lanzoni, Quintilio Degli Innocenti, Carlo Valpreda.

Amministratore rappresentante delle due Compagnie: Giuseppe Zopegni.

Segretario d'Amministrazione: Angelo Fontanini.

Direttore di scena: Augusto Favi.



UBALDO STEFANI

Compagnia drammatica N. 2 al Teatro del Popolo di Roma diretta dal cav. Ernesto FERRERO.

(Soc. Art. Coop. diretta da A. CAMPANOZZI).

Attrici: Teresa Cappellano, Andreina Rossi, Gemma, Pinelli, Luisa Bobbio, Rosa Rossi, Luigia Navarri Niccoli, Sofia Mineli, Ida Cauda, Emma Rossi, Camilla Bravi, Anna Rita, Zemira Bandini.

Attori: Ernesto Ferrero, Armando Rossi, Ciro Bortolotti, Francesco Coop. Ottorino Marone, Mario Bettini, Mario Siletti, Giuseppe Bandini, Enrico Dusmet, Luigi Lampugnani, Guido Minch., Giuseppe Bianchelli, Rodolfo Piumati, Mario Merre, Angelo Rità, Francesco Gregolin, Andrea Giulietti, Giulio Giulietti.

Amministratore: Rodolfo Piumati.

La Compagnia si disciolse a luglio. I prin-

cipali suoi elementi la ricostruirono autonoma sotto la ragione Ferrero-Rossi.

Compagnia drammatica Italiana del Teatro MODERNO; diretta da Luigi ANTONELLI. Gestione avv. Simone Lombardi).

Attrici: Italy Corsari, Gina Del Moro, Jone Morino, Bianca Quaranta, Tala Gainotti, Carla Pasquali, Teresa Calò, Rina Boni, Gilda Rosa, Mariola Morino, Lucia Belfiori, Marta Palmieri, Margherita Cossarini.

Attori: Romano Calò, Alessandro De Macchi, Enzo Gainotti, Pierino Rosa, Pasquale Carrara, Luigi Valducci, Aldo Renzi, Fulvio Boari, Guido Boni, Gino Cossarini, Carlo Ponti, Arturo Ferri, Emanuele Cianchi, Vincenzo Lucchi, Romualdo Veri, Giuseppe Balsamo.

Amministratore: Luigi Corsari Amilene.

Compagnia scioltasi a giugno.

Compagnia drammatica italiana diretta da Giulio TEMPESTI.

Attrici: Berti Adalgisa, Borrini Fedora, Chicchi Enrichetta, Fangarezzi Bruna, Fedeli Miranda, Giardini Ines, Ghelli Adele, Laderchi Margherita, Maruzzi Maria.

Attori: Bianchi Ernesto, Bonvini Cesare, Boninsegni Ugo, Borrini Walter, Chicchi Antonio, Contardi Augusto, Croce Eligio, Ferrara Paolo, Ficarra Aroldo, Galetti Mario, Lombardi Mario, Matricardi Antonio, Rossini Nello, Tempesti Giulio, Zanzi Leo.

Amministratore rappresentante: Aroldo Ficarra.

Segretario: W. Borrini.

Direttore di scena: M. Lombardi.

Compagnia drammatica Gualtiero TUMIATI.

Attrici: Antonioli Ada, Bosco Ida, Colonnello Italia, Magni Elena, Micheluzzi Amalia, Perbellini Dina, Rispoli Maria, Rosa Emma, Schirato Gemma Ventura Dina, Zini Ester.

Attori: Bosco Ermanno, Caporali Alberto, Colonnello Dante, Della Noce Flavio, Guarino Giovanni, Magni Renato, Righini Samuele, Rispoli Luigi, Rosa Arnaldo, Rossi Giuseppe, Scinema Aurelio, Sclanizza Umberto, Schirato Franco, Sevia Giovanni, Silvani Aldo, Stagni Luigi, Tumiati Gualtiero, Ventura Pietro, Zini Giovanni.

Condirettore: Aldo Silvani.

Amministratore: Renato Magni.

Segretario: Luigi Rispoli.

Direttore di scena: Samuele Righini.

Compagnia drammatica italiana del Commendatore Ermete ZACCONI.

Attrici: Ines Cristina, Margherita Bagni, Desdemona Gemmò, Augusta Cristina, Paola Del Re, Narcisa Brillanti, Antonietta Tassani, Luigia Verri, Silvia Beccari, Ernes Zacconi.

Attori: Comm. Ermete Zacconi, Giulio Gemmò, Olinto Cristina, Leo Bartoli, Arnaldo Montecchi, Ettore Mironi, Egidio Masciari, Fernando Testa, Gino Tassani, Alfredo Dini, Enrico Glori, Elio D'Altena, Giovanni Pampi, Cesare Moltini, Peppino Zacconi, Luciano Zacconi.

Amministratore: Olinto Cristina.

La compagnia figurò degnamente a Parigi, al Théatre des Champs Elysées, nel dicembre.

Compagnia comicissima di prosa diretta dal Cav. Mario Alberto ZEPPEGNO.

Attrici: Anna Maria Vinca, Mina Della Pergola, Nella Marrone Visalli, Maria Roggero, Lina Pasquetta Del Colle, Anna Gargiulo, Lisa Pietrabissa, Celeste Lechi, Wanda Gargiulo, Rosina Pietrabissa, Addolorata Marcelli.

Attori: Cav. Mario Alberto Zeppegno, Carlo Vittorio Duse, Federico Di Furia, Gino Labruzzi, Salvatore Scaglione, Marco Venturi, Giuseppe Contarini, Mario De Ferrari, Pietro Pietrabissa, Giuseppe Altomonte.

Amministratore: Adolfo Di Domenico.

Segretario: Mario De Ferrari.

Direttore di scena: Pietro Pietrabissa.

Compagnia Drammatica Vera VERGANI-Luigi CIMARA-Luigi ALMIRANTE diretta da Dario NICCODEMI.

Attrici: Vera Vergani, Jone Frigerio, Giuditta Rissone, Margherita Donadoni, Emma Sanipoli, Speranza Borghesi, Daisy Celli, Giulia Puccini, Corinna Marfori, Paola Turco, Irene Ponzi, Amalia Pellegrini, Niobe Sanguinetti, Vittoria Genovesio, Ines Maria chetta Vagliani, Franca Maironi.

Attori: Luigi Cimara, Luigi Almirante Alfonso Magheri, Aldo Turco, Mario Brizzolari Guido Ristori, Ernesto Marini Bildo

Meneghetti, Oreste Visalli, Dino Ravagnan, Eugenio Vagliani, Aristide Frigedio, Attila Carpi, iVncenzo Bartolotti, Filippo Lionti, Luigi Rissone, Raffaello Paol.

Direttore di scena: Aristide Frigerio.

Fornitore di scena: Vittorio Rissone.

Suggeritori: Angelo Felli, Achille Ponzi.

Capo macchinista: Luigi Parini.

Elettricista: Luigi Bisson.

Sarta: Franca Maironi.

Amministratore: Angelo Borghesi.

Vice Amministratore: Augusto Puccini.

Segretario: Raffaello Paoli.

E' questa la Compagnia della quale l'attività artistica ha più largamente occupato la cronaca e la critica drammatiche. Costituita e condotta secondo i criteri tradizionali, è stata diretta con una sagacia tutta propria dal Niccodemi, rivelatosi direttore artistico di primo ordine.

Oltre i lavori nuovi rappresentati, notevolissime furono le riprese di lavori di vecchio teatro e di teatro straniero presentati in forme sceniche di grande interesse, con grande cura e rispetto massimo. Poichè in questo volume se ne dà ampia rassegna non occorre qui ricordarli. Ma ricordiamo alcune innovazioni: i *giovedì* diurni istituiti al Teatro Valle di Roma per il pubblico bianco... cioè particolarmente dedicati alle signorine: e le conferenze illustrative delle commedie che il Niccodemi potè affidare a Ferdinando Martini, a Sabatino Lopez, a Fausto Maria Martini, a Arnaldo Fraccaroli. A titolo di documentazione, mercè le cortesi comunicazioni del Niccodemi stesso, possiamo dare queste eloquentissime cifre: dal 4 marzo al 30 novembre la Compagnia ha dato 289 recite; e si sono in esse rappresentati per 196 volte lavori italiani, per 44 francesi, per 26 spagnuoli, per 11 tedeschi, per 12 inglesi (di cui 8 volte Shakespeare). (Vedere *L'Idea Nazionale* del 10 giugno; e il *Corriere della Serà* del 27 novembre .

* * *

⁂ Per ragione di argomento, notiamo qui gli elenchi delle altre Compagnie formatesi nel corso dell'anno 1921, in seguito alla scioglimento di alcune, già in precedenza elencate.

⁂ Il 14 ottobre, al San Carlo di Napoli, andò in scena la Compagnia TALLI-BORELLI-RUGGERI.

Questa nuova Compagnia che riunisce tra i primi suoi elementi i tre eccellenti artisti fu composta per concorrere al premio ministeriale stabilito per la Compagnia che si sarebbe formata col migliore programma di attori e di opere, e in fatti lo conseguì; perciò fu detta comunemente Compagnia Nazionale.

L'elenco della Compagnia — diretta da Virgilio Talli e Ruggero Ruggeri — è il seguente

Attrici: Alda Borelli, Gina Sammarco, Gilda Marchiò, Laura Moschini, Giuseppina Solazzi, Poi, Ebe Zoli, Adele Custrin, Oano Mariggia, Flora Cardinali, Estella Zoli, Irma Pirone, Andreina Pieri, Pia Pagliarini, Ferrari, Mara Grieco, Maria Puccini, Enzi.

Attori: Ruggero Ruggeri, Egisto Olivieri, Amilcare Bettinelli, Nino Besozzi, Sergio Tofano, Poi, Carlo Cecchi, Francesco Miniati, Federico Piccini, Carlo Tamberlani, Ernesto Ceraso, Delmo Buffa, Vittorio Cori, Augusto Germani, Cesare Frigerio.

La Compagnia — rinviando al corso delle sue recite la commedia del Giacosa *Tristi amori*, con cui volea fare la sua inaugurazione — ha deciso di cominciare con la tragedia di Gabriele D'Annunzio *Il Ferro*, certo meglio indicata per la solenne circostanza, e per le scene del San Carlo.

Esecutori del *Ferro sono*: Alda Borelli (*Mortella*), Ruggero Ruggeri (*Gherardo Ismera*), Gilda Marchiò (*Costanza*), Gina Sammarco (*Giana*).

Ricordiamo che il *Ferro* fu dato al San Carlo — sotto la stessa direzione di Talli — alla fine di aprile 1915, da Maria Melato, Febo Mari, Emilia Varini, la Vergani-Podrecca, Gabriellino D'Annunzio.

La Compagnia iniziò le sue recite il 14 ottobre al San Carlo di Napoli; passò quindi a Roma al teatro Argentina dal novembre al 23 dicembre. Nel Carnevale 921-22 fu al teatro Lirico di Milano. Il giro ulteriore è questo: Torino, Genova in quaresima; a Milano in primavera; a Bologna dal 1 al 15 giugno; a Firenze dal 16 al 30 giugno. A Torino la nuova Compagnia si troverà nell'agosto 922 al teatro Chiarella, e vi ritornerà nel novembre e dicembre al Carignano.

Il programma comprende oltre il repertorio particolare alla Borelli e al Ruggeri, *Alì* di Benelli, *Parisina* di D'Annunzio, *Cecilia* di Cossa; *Enrico IV*, di Luigi Pirandello;

L'Isola delle scimmie, di Luigi Antonelli; *Le malizie di Scapino* e il *Malato imaginario*, di Molière; qualche bella commedia del teatro moderno: *Il piccolo Santo*, di R. Bracco; *Tristi Amori* e *La Signora di Challant*, di G. Giacosa.

❊ Formasi il 1.° settembre la Compagnia italiana di prosa Bianca D'ORIGLIA-Bruno Emanuel PALMI. Direttore: E. PALMI. Proprietà: Palmi e C.

Attrici: Bianca D'Origlia, Adalgisa Rossi Girola, Emma Mancinelli, Emma Marchesini, Celeste Marchesini, Giulia Raineri, Ida Giannini, Carla Ferioli, Emilia Rossi, Ada Conti, Gigliola iGrola, Maria Pace, Virginia Marchesini.

Attori: Bruno Emanuel Palmi, Armando Casini, Felice Girola, Nino Marchesini, Riccardo Rossi, Mario Tadini, Ennio Zacconi, Cesare Giannini, Ezio Conti, Mario Conti, Gustavo Conti, Giasone Girola, Marcello Pagliari, Giulio Girola.

Amministratore rappresentante: Felice Girola.

❊ Si riunisce il 29 settembre a Livorno la Drammatica Compagnia Italiana Ernesto FERRERO-Andreina ROSSI. Direttore artistico: Cav. Ernesto FERRERO. Direttore amministrativo: Armando Rossi.

Attrici: Andreina Rossi, Gemma Pinelli, Rosa Rossi, Adriana Chiesa, Luigia Navarri Niccoli, Emma Rossi, Medea Casati, Angelina Ritò, Ernestina Milesi, Carolina Giulietti, Giuseppina Lampugnani.

Attori: Cav. Ernesto Ferrero, Armando Rossi, Ciro Bertolotti, Edgardo Bonfanti, Mario Siletti, Umberto Pancrazy, Giovanni Casati, Adelmo Guiducci, Mario Lampugnani, Giulio Giulietti, Andrea Giulietti, Angelo Ritò, Jori Remigio, Ernesto Confortini.

❊ In novembre si costituisce la Compagnia drammatica Gemma BOLOGNESI e C. diretta da Pierino ROSA.

Attrici: Gemma Bolognesi, Del Moro Gina, De Rossi Dina, Quarra Baghetti Gina, Ricci Amalia, Rosa Gilda, Tangherlini Lea, Tommasini Letizia, Dva Dora, Vanzetti Bice.

Attori: Biavati Aurelio, Biavati Giorgio, De Macchi Sandro, Duse Eugenio, Fuggetta Carlo, Gazzini Aldecano, Quarra Amilcare, Ricci Attila, Rosa Pierino, Romano Giuseppe, Uva Enzo.

Amministratore rappresentante: Emilio Pazzagli.

❊ Si riunisce a Busto Arsizio, il 1.° dicembre la Compagnia drammatica italiana diretta dal Comm. Armando FALCONI.

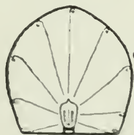
Attrici: Paola Borboni, Autachi Mietta, Borelli Elvira, Broggi Giuseppina, Broggi Luisetta, Conforti Egle, Corsini Augusta, Corsini Gina, Dondini Ada, Genovesio Vittoria, Montegiglio Ester, Melnati Marcella, Pattaccini Antonietta, Regis Luigia, Rambaldo Erminia, Viano Vanda.

Attori: Comm. Armando Falconi, Attilio Bosisio, Boari Fulvio, Borelli Edoardo, Cantoni Felice, Conforti Gustavo, Corsini Aristide, Cossarini Gino, Grisostomi Enrico, Melntai Umberto, Nesi Torquato, Rizzardi Eugenio, Tassani Napoleone, Vitale Giovanni, Vulpio Carlo.

Amministratore: Cav. Carlo Broggi Zampa.

Segretario: Eugenio Rizzardi.

Direttore di scena: Naploeone Tassani.





1900-1921

Anche in questo biennio si nota ciò che abbiamo potuto osservare nei precedenti anni, e cioè che sono maggiormente in fiore quei teatri dialettali che possono contare su qualche interprete di valore: nell'assenza quasi assoluta di buoni attori sono perciò in grande decadenza il teatro dialettale piemontese e quello bolognese, e per l'eccessivo frazionamento, dei buoni elementi che ancora rimangono, in troppe compagnie, in decadenza anche il Teatro veneziano e il Napoletano: in lieve decadenza per numero e valore di repertorio il Teatro fiorentino e quello romanesco.

Sempre più fiorente, per la sempre crescente fortuna di un grande attore: Angelo Musco, e per il moltiplicarsi di Compagnie secondarie, alcune veramente ottime per gli elementi che le compongono, il Teatro siciliano.

E in questo ultimo anno assistiamo alla risurrezione del Teatro dialettale milanese — per la costituzione di una nuova Compagnia, composta di ottimi elementi, e per il gran numero di produzioni nuove (se pur non tutte di gran valore d'arte) — oggi uno dei più fiorenti. Ma l'esperimento, tentato per un anno, potrà galvanizzare ciò che è già morto? Potrà rimanere un teatro popolare milanese, avente caratteristiche sue proprie, che riproduca l'ambiente della Milano d'oggi? « ai posteri l'ardua sentenza! » Il teatro dialettale genovese, sorto del pari per la costituzione di una nuova Compagnia, composta di elementi preziosi (vedi l'articolo di Gildo Passini, nel I volume degli *Annali*, a pag. 263 e segg.), non ha sino ad ora rivelato nuovi autori.

E passiamo ora in rivista le produzioni dialettali del biennio 1920-21, seguendo la partizione adottata nel I volume, incominciando cioè dai teatri più antichi: dal Piemontese e dal Veneziano.

TEATRO PIEMONTESE

Ecco l'elenco artistico della sola Compagnia dialettale nell'anno 1921:

Comica Compagnia Piemontese Romolo Solari, diretta da Emilio Rodani.

Attrici: Amedei Lina, Bendi Pina, Cavagnolo Amina, Molino Gismondi Rina, Merlone Teresina, Pollo Rodani Carmen, Solari Rosetta, Vignale Margherita.

Attori: Amedei Amedei, Barbero Alberto, Bondi Giovanni, Bosso Nino, Cavagnolo An-

gelo, Gramalia Enrico, Maneglia Pietro, Oliviero Nino, Pollo Alfredo, Emilio Rodani.

Condirettore e Amministratore: Giovanni Bondi.

Le novità rappresentate nel 1921 al Teatro Rossini, di Torino, sono le seguenti:

Dal 1 gennaio al 2 febbraio *Vate a caté n'cassul*, rivista di Ant. Demaria e Colombino.

Dal 5 marzo al 22 novembre: *Tl'ass mai fait parei*, di Mariani e Amadei, con 300 repliche.

Dal 23 novembre al 31 dicembre: *Va n' Bertoula*, di Viancini.

TEATRO VENEZIANO

1920 — La Compagnia « Serenissima » rappresenta la commedia in 3 atti di Vittorio Raffaldi: *Un bato all'ombra* (Venezia, Teatro Rossini, 8 XI).

La Compagnia diretta da Carlo Micheluzzi rappresenta queste novità che non lasciano grande traccia: *La brentana* (*La fiumana*), commedia di Arturo Rossato (Ferrara, Teatro Verdi, 14-IX), e *Afari... Afari!...*, commedia in 3 atti anch'essa di A. Rossato (Trieste, Teatro Fenice, 1-X), e *Le Lusole* (*Le Lucciole*), commedia in 3 atti di Rina Paltrinieri (Trieste, Teatro Fenice, X), che ricorda un po' alla lontana *Anime solitarie* di Stauptmann. Stella ritorna in una casa dove era stata allevata da giovane, e suscita la gelosia e la diffidenza della moglie di Bepi che un giorno l'aveva amata, e poichè la moglie dice a Bepi di scegliere fra loro due, Stella se ne va. Dramma d'intonazione romantica.

La stessa Compagnia rappresenta una riduzione in veneziano delela commedia di Alfredo Testori: *Il successo*, col titolo *La conquista dell'America* (Trieste, Teatro Fenice, IX).

1921 — Delle molte Compagnie dialettali veneziane del nuovo anno comico 192 soltanto quella di Emilio Zago mantiene le sane tradizioni del passato, rappresentando in perfetto stile settecentesco le commedie migliori dei Goldoni, e riesumando i capolavori di Gallina, Selvatico e De Biasio. La sola novità rappresentata dalla Compagnia Zago è il dramma di Giovanni Cenzato: *Chiaro di luna*, (Verona, Teatro Ristori, 1-III).

In quest'anno, Emilio Zago, il glorioso decano del Teatro veneziano, è stato festeggiato al « Teatro Goldoni » in occasione del suo cinquantennio d'arte. Aveva diciannove anni allorchè, fuggito di casa per entrare in un'umile compagnia che recitava a Loreto (la Compagnia Zocchi), il 5 marzo del '71, incominciò, recitando una particina in un grosso melodramma: *Una gloria del* 1808, la sua carriera artistica, che doveva diventare brillantissima. Il nome di Emilio Zago è associato a quello delle più gustose e perfette interpretazioni goldoniane: de *I Rusteghi*, del *Todaro brontolon*, de *La casa nova*, de *Le baruffe chioggiotte* in special modo. Il 4 marzo di quest'anno Emilio Zago ha recitato al « Goldoni » *Sior Todaro Brontolon*, e l'indomani *Un curioso accidente*, dinanzi a tutte le autorità cittadine, venute a rendere omaggio al grande attore veneziono. Fu pubblicato un opuscolo di circostanza, e numerosi e ricchi doni furono offerti a Zago. Seguirono nei giorni successivi le rappresentazioni de *La casa nova* e di *Zente refada* di Gallina.

Ecco l'elenco della Compagnia veneziana di Carlo Goldoni, diretta dal comm. Emilio Zago. (Proprietà: E. Zago, D. Baldanello, G. Zago).

Attrici: Dora Baldanello, Rina Pugnè Zaccaria, Tilde D'Arcano, Elisa Zago, Emilia Franzotti, Teresa Stoccada, Argia Astolfi, Laura Martinenghi, Rossati Carmela, Elettra Ardau, Anna Maria Dubois, Teresa Zangheri, Emma Lucardesi.

Attori: Comm. Emilio Zago, Giuseppe Zago, Riccardo Diodà, Giuseppe Scattolin, Vittorio Prosdocimi, Arturo Zavertani, Cesare Polacco, Anacleto Martinenghi, Ruggero Bortolan, Mario Rossi, Attilio Carlon, Giovanni Lucardesi, Carlo Lucardesi, Antonio Zangheri, Ramerezzer Bonata.

Amministratore Rappresentante: Vittorio cav. Prosdocimi *Segretario*: A. Martinenghi.

La Compagnia Ars Veneta », formata già nel 1920-21, e diretta da G. B. Biolo e Albano Mezzetti, prosegue nell'anno comico 1921-'22 con la seguente formazione:

Direzione Artistica: Gianfranco Giacchetti; gestione: Augusto Incrocci.

Attrici: Elvira Pasquali, Blanda Fontana Giacchetti, Bice Parisi, Gemma Incrocci.

Ines Piovesan, Maria Tranquilli, Alice Segala, Pierina Zanon, Zoe Incrocci, Ginevra Zurbi, Irma Lindi.

Attori: Gianfranco Giacchetti, Augusto Incrocci, Cesco Baseggio, Gino Cavalieri, Primo Piovesan, Franco Mandich, Ernesto Zanoni, Dino Segale, Mosè Candia, Aristide Vagnoni, Guido Santucci, Francesco Zastin, Luigi Merciri, Ercole Lurini.

Direttore di scena: Gino Cavalieri — *Segretario*: Mosè Candia.

Questa compagnia rappresenta le seguenti novità: *El Pitor*, commedia in 2 atti di Mario Mainardi (Mantova, Teatro Andreani, X) e *El felze*, commedia in 3 atti di Umberto Morucchio (Mantova, Teatro Andreani, 18-X), e riprende con successo *Le Morbinose*, di Goldoni (Venezia, Teatro della Fenice, 11-VI).

Più feconda di novità la Compagnia diretta da Carlo Micheluzzi, della quale è «prima attrice» Margherita Seglin.

Ha pieno successo un bozzetto poetico settecentesco: *L'unico baso* (Perugia, Teatro del Pavone, I), e piace pure un atto in versi, pieno di grazia languida e di delicata comicità: *Autunno romantico*, di Bruno Brunelli ed Enrico Prosdocimi (Padova, Teatro Garibaldi, 5-V): è un idillio fra un avvocato e una cliente, che già da tempo si scambiano delel lettere senza conoscersi, idillio sempre interrotto dalla loquacità plebea della servetta.

Un altro piccolo idillio romantico l'atto unico di Edoardo Paoletti: *Areoplani in vista*, «scene comiche della guerra» (Roma, Teatro Manzoni, 24-VIII): durante un'incursione di areoplani nemici in una cittadina del Veneto, i genitori scappano nel rifugio mentre la loro figlia resta a lavorare per i soldati: entra un giovane, il quale intesse un piccolo *flirt* con la ragazza, e, dopo il solito bacio, ritornati i genitori, si sta già parlando del prossimo matrimonio.

Ha pieno successo *La Colona Maestra*, commedia in 3 atti di Carlo De Angelis (Roma, Teatro Manzoni, 17-IX): è gustosamente dipinto nel personaggio di Tofolo un fannullone sentenzioso, vagamente socialistoide, che vive alle spalle di un figlio che lavora in America: intorno a questa «colonna maestra», o sostegno della casa, un nipote (Anzoletto) che si bisticcia con la moglie Bettina, con l'intervento delle rispettive madri, a invelenire le dispute; e la consueta riconciliazione finale.

Una quarta Compagnia veneziana «La Comicissima», diretta dall'attore triestino Angelo Carmelo Calabrese, di proprietà Ghersani-Calabrese, ha breve vita.

Per iniziativa di Aldo Ravà, che fu già il più tenace e fervente patrocinatore del Museo Drammatico alla «Casa di Goldoni», viene costituito un nuovo Comitato, con due commissioni — una ordinatrice, l'altra finanziaria — per concretare il nobile progetto di far della casa ove ebbe i natali Carlo Goldoni, a cà Centani, a San Tomà, un Museo del Teatro italiano; e possibilmente accentrare in questo Museo tutto quanto riguarda l'arte drammatica italiana, ed anche la ricchissima e preziosissima raccolta di Luigi Rasi, che, come è noto, fu acquistata dalla Società italiana degli autori, e si trova presentemente a Milano.

TEATRO MILANESE

1920 — Una commedia in 3 atti del fecondissimo Silvio Zambardi: *El lascit de la redurin* (Milano, Teatro dei Filodrammatici, Compagnia Milanese, 21-IX) trova buona accoglienza. Sullo sfondo di piccole competizioni partigiane si disegna in iscorcio l'esilarante avventura d'un sindaco, di sua moglie e dell'amante di sua moglie, il segretario comunale, ed a quest'avventura se ne intreccia un'altra. La commedia (dice il *Crorière della Sera*) avrebbe «un gustoso sapore di vita provinciale e paesana, se il quadretto di genere non degenerasse in caricatura un po' buffonesca».

Due commedie di Corrado Colombo sono rappresentate al Teatro Carcano di Milano (29-IX), dalla nuova Accademia filodrammatica dialettale milanese, diretta dallo stesso Colombo: una in un atto: *La prima mèssa*, l'altra in due atti: *I delizi de la villeggiatura*.

1921 — Con la costituzione della nuova Compagnia del Teatro milanese «La Lombarda», che impianta la sua prima sede al «Teatro dei Filodrammatici», il repertorio si arricchisce di gran numero di commedie nuove. La Compagnia, diretta da Alberto Colantuoni, era al suo inizio così formata:

Vice Direttore: Cav. Luigi Zoncada..
Attrici: Tina Bondi, Lena Bertini, Itala Bossi, Anna Maria Cagliati, Dedy De Giorgi, Alba Franceschi, Amina Maggi, Tina Magalotti, Dina Terraneo, Olga Varini, Ester Verardi, Gilda Zucchini Maione. Anna Zuppelli.
Attori: Giovanni Barella, Luigi Bolzani, Mario Besesti, Manfredo Bianchi, Aurelio Cattaneo, Marcello Di Donato, Giuseppe Galeati, Amedeo Giovacchini, Antonio Geroni, Luigi Pagani, Luciano Pellegatta, Emilio Rinaldi, Giuseppe Vernizzi. Luigi Zoncada, Amilcare Zuppelli.



ALBERTO COLANTUONI



LUIGI ZONCADA

Suggeritori: Giov. Bosco, Ottorino Zambetti — *Capo macchinista*: Paolo Magalotti — *Fornitore di scena*: Giuseppe Verardi — *Elettricista*: Luigi Pozzi — *Sarta*: Amalia Bini — *Segretario Amministrativo*: Amedeo



TINA BONDI



AMINA PIRANI-MAGGI

Giovacchini — *Direttore di scena*: Marcello Di Donato.

Avendo nell'estate Alberto Colantuoni lasciata la direzione, questa viene affidata a Luigi Zoncada.

* * *

Non liete sorti ebbe la prima commedia, con la quale si inaugurò la stagione: *La Jeanne e la soa reggia*, commedia in 3 atti di Sabatino Lopez (Filodrammatici, 18-II): « commedia artificiosa, vuota e disperatamente lunga » — la giudica *emmepi* dell'*Illustrazione Italiana*: — il Lopez ha voluto presentare la situazione di una madre portinaia che si dispera di saper la figlia ballerina (dopo averla iniziata a questa carriera) ed ha poi la soddisfazione di vederla convolare a giuste nozze con un medico che l'amava da tempo.



GIOVANNI BARELLA

Lieto esito ebbe la seconda novità: *La ciaccera che gh'è in gir*, commedia in 3 atti di Silvio Zambaldi (7-III): la chiacchiera è « che Lorenzo Renati coabitante con la signora Clementina e sua figlia Matilde, giovane vedova a lui raccomandata dal compianto marito suo amico, sia *el moros* della Matilde: invece pare che quei due non si possano soffrire. Ma la chiacchiera incoraggia un pretendente alle grazie della vedova a porre la sua candidatura alla successione del signor Lorenzo, se, come pare da altre chiacchiere, egli si sposerà. Da questa stupefacente idea di quel pretendente... ammogliato » — dice Mario Ferrigni (nella *Sera*) — « la commedia trova finalmente la via, con una scenata, un duello, e le molte candide spiegazioni conseguenzali per condurre Lorenzo e Matilde al sospirato abbraccio di fidanzamento ».

Anche *Var minga la pena*, commedia in 3 atti di Piero Ottolini (23-III) ha ottenuto buon esito, se pur qualche contrasto nel terzo atto dimostrasse il non unanime consenso del pubblico: l'autore vi ripete in certo modo la situazione de *L'onore* di Sudermann: uno che ritorna dall'America, e, avendo trovato la madre e la sorella in baldoria, fiuta il marcio che c'è in casa sua, e riparte. Dice Simoni (nel *Corriere*) che in questi tre atti non c'è nulla di più di una franca abilità di sceneggiatura.

Danee 'me terra, commedia in 3 atti di Arturo Rossato (22-IV) è un tentativo di commedia di carattere: l'autore ha presentato nel suo « Fanella Scarliga », il tipo del visionario in affari, che vede sempre mercati mirabolanti, speculazioni brillanti, e che non arriva ad altro che a rovinare sè e la propria famiglia. La commedia è la riduzione milanese di quella veneziana dello stesso autore, *Afari, afari!* Buon successo.

Tentativo ancora più riuscito di commedia di carattere, per una più acuta penetrazione psicologica, è *Scapusc*, 3 atti di Giuseppina Ferioli (2-IV): Ginetta, chiamata di soprannome « Scapusc », figlia di una donna perduta, raccolta da delle zie dopo la sua uscita dall'Asilo delle pericolanti, viene chiesta in matrimonio dal signor Peder, proprietario di un'agenzia di pegni: essa crede che egli l'abbia sposata per un calcolo di interesse, ma egli invece l'ha presa per amore Soltanto dopo che essa s'è risvegliata all'amore, per il brutale desiderio di un giovinastro che la desidera, (Felis) el sûr Peder osa dirle per la prima volta delle parole buone, svelandole intero l'animo suo: e tutti e due sentono allora per la prima volta la dolcezza di piangere insieme. Pieno successo.

Ancora: la commedia in 4 atti di Alessandro Varaldo, *Come la pensa la Pierina* riduzione dialettale della commedia intitola-

ta: *Fiammetta*) non ottiene un esito troppo caloroso (Olimpia, 7-VII), ma è replicata.

Piace invece la riduzione in milanese della commedia in 3 atti di Silvio Zambaldi: *La Ciribiciàccola* (Teatro Olimpia, 2 VII), già applaudita sulle scene dialettali veneziane col titolo *El Rebegolo* (Milano, Teatro dei Filodrammatici, Compagnia «Serenissima», 20-IX-1919).

Con l'intenzione di portare il loro contributo alla commemorazione del grande poeta dialettale milanese, nel centenario della sua morte, Carlo Veneziani e Piero Mazzuccato vollero far salire alla ribalta l'autore del *Giovannin Bongee*, ma i risultati non corrisposero alla bontà delle intenzioni: e i quattro quadri intitolati a *Carlo Porta* (Teatro Olimpia, 25-VII), furono dalla critica giudicati come una vera profanazione. Sono quattro quadri staccati; legati fra loro appena da un tenue filo, e cioè l'amore di Porta per donna Maria. I principali personaggi creati dal poeta entrano in iscena quali comparse: ed il carattere del protagonista è del tutto svisato: gli autori ne fanno un patriotta: nulla v'è della figura del Porta in questa commedia che a lui si intitola: nè il personaggio, nè il quadro storico. E frequenti sono le reminiscenze situazioni di altre commedie: specialmente del *Goldoni* e del *Parini* di Paolo Ferrari. La critica giudicò molto veramente il lavoro, che ebbe però molte repliche.

Buon esito ebbe anche: *La Compagnia della teppa*, commadia in 4 atti di Pio De Flavis e Decio Buffoni (Teatro Fossati, 5-VIII), ispirata dai *Cent'anni* di Rovani.

La commedia si aggira sull'atroce beffa giocata da questa Compagnia di buontemponi, chiassoni, generosi e un po' spavaldi, a molte donne immorali e sorridenti, che si trovarono in balìa di mani deformi e lubrici. Il capo della compagnia, Bichinkommer, per favorire l'amico suo Giulio Beroggi, salva la cantante Stefania Gentili dalle grinfe del conte Alberico, e la riporta all'amico che l'ama sinceramente. «Lavoro senza pretese» — giudica la commedia Mario Ferrigni (nella *Sera*) — «condotto con certo garbo , e una non spiacevole cura del pittoresco».

Di qualche interesse l'esumazione della comitragedia in 5 atti di Carlo Porta e Tommaso Grossi: *Giovanni Maria Visconti con Biagio di Viggiù a la cà di Can* (Milano, Fossati, 14-VIII). Luchino del Maino vuole uccidere Giovan Maria Visconti non soltanto per amore di patria, ma anche di donna, poichè quegli tiene prigioniera la sua cugina e fidanzata Violante Pusterla. Ma un goffo contadino, beffato da tutti, Biagio da Viggiù, servo di Luchino, introdottosi alla Corte, addormenta il custode di Violante, gli ruba le chiavi, e libera la fanciulla, mentre davanti alla chiesa di San Gottardo i congiurati pugnalano il Duca. Nota il Simoni (nel *Corriere*) che questa commedia di Porta e Grossi, sembra la parodia di un dramma, e che non v'è fusione fra le scene comiche e quelle drammatiche.

El dì del giudizii, commedia in 4 atti di Guido Gittardi (Teatro Fossati, 13-VIII), ottenne applausi, salvo che all'ultimo atto qualche contrasto. Eccone l'argomento:

Lissander, straccivendolo, arricchitosi durante la guerra, ha una figlia, Gina, la quale amoreggia con un giovane socialista, ed un figlio, Ugo, il quale vuole sposarsi con una contessa. Ma Lissander, che aspira a salire, fa di tutto per mandare a monte il matrimonio della figlia. Egli perciò le rivela che essa è nata da un errore della madre, anteriore al matrimonio, e che il suo vero padre era tisico: in verità, il padre è Don Peder, che s'è poi fatto prete, ma che non è per nulla tisico: egli ora protegge l'amore di Gina col giovane socialista, Enrico, e cerca di mandar all'aria il matrimonio di Ugo con la contessina. Ugo allora colpisce con un pugnale Enrico, e Gina tenta di avvelenarsi; ma Enrico non muore, perdona ad suo aggressore, e finirà con lo sposare la sua Gina.

Di mediocre valore è la trilogia drammatica di Amor Argenti: *Senza rimedi* (Teatro Filodrammatici, 10-XI): un marito scappa con l'amante, dopo essersi fatto avallare una cambiale dalla moglie: questa perde la bambina, e, cedendo all'amore, si unisce con un dottore, e vive insieme con lui durante tre anni: il marito ritorno, ed esige che essa ritorni con lui; alla minaccia di querela per adulterio, la donna si uccide. Successo.

Pieno successo ebbe la commedia in 3 atti di Giuseppina Ferioli: *Ona tosa de giudizzi* (Teatro Filodrammatici, 26-XI): Maria Bini, una sarta, è arrivata a trent'anni sen-

za amori: sdegnando le proposte dei suoi re pretendenti, di vario tipo, di vario carattere e di varia condizione sociale, un capomastro, un impiegato, un orefice, si attacca ora ad un medico condotto, che non si era mai occupato di lei, sino al momento che si dichiara con un bacio. Commedia graziosa, che ripete un po' l'argomento della goldoniana *Locandiera*, alla quale nuocciono (secondo il Simoni del *Corriere*) le troppe superfluità e i troppo lunghi discorsi.

Ebbe scarso successo una riduzione per le scene milanesi de *I Promessi sposi*, sette episodii sceneggiati da Silvio Crepaldi e Luigi Zoncada (Teatro Lirico, 3-XII).

Altre commedia nuove di minore importanza rappresentò «La Lombarda», e cioè: *La pas in famiglia*, un atto di Cesare Hanau (Filodrammatici, II), *Giceugh de fioeu*, un atto di Ventura Almanzi (Filodrammatici, II), *L'alter portinar*, un atto di Rina Paltrinieri (Filodrammatici, 18-XI), piccola farsa, nella quale vediamo un portinaio che si trova in un mare di guai dopo aver presa la consegna della casa dal portinaio precedente.

E non dimenticheremo le riprese e le esumazioni dell'antico repertorio milanese, tentate con buon successo dalla stessa «Compagnia Lombarda»: *Alla città di Roma*, di Rovetta, nella versione vernacola di Carlo Bertolazzi, *L'ereditaa del Felis*, di Illica — una delle più belle commedie del teatro milanese — *La torta*, commedia in 4 atti di Decio Guicciardi (3-III); *Luis Beretta*, un atto di Edoardo Giraud (seguito di *El 18 mars '48*, di Cletto Arrighi) e *El Monument di 5 giornad*, un atto di Emilio Mariani (III), in occasione del 73.º anniversario delle «Cinque Giornate» (tutte queste al Teatro dei Filodrammatici); *El nost Milan*, di Bertolazzi (IV), *Romanticismo* di Rovetta, nella versione milanese di Silvio Crepaldi, per l'anniversario della morte di Rovetta (V), *El Barchett de Boffalora* di Cletto Arrighi (26-V), *Caritaa pelosa*, riduzione dialettale di *Carità mondana*, di Giannino Antonio Traversi, a cura di Luigi Zoncada (tutte queste al Teatro Lirico), *Strozzin*, di Bertolazzi (Teatro Kursaal Diana, VI), *La vergìnella de Muntisel*, riduzione dialettale de *La vergine dell'Antella*, di A. M. Tirabassi (Teatro Verdi, X), *La serenata del Toselli*, 3 atti di Ventura Cavalieri, che molti anni fa si chiamava: *La serenata di Schubert* (Teatro Verdi, X), *La Gibigianna* di Bertolazzi (Teatro Verdi, X) e *El decott de malva* di G. Gittardi, riduzione de *La Mandragola* (T. Lirico, 13-XII).

Non molto brillante l'esito del concorso indetto dalla Compagnia «La Lombarda» per una commedia in dialetto milanese. Dei 34 lavori presentati, uno fu ritirato dall'autore; degli altri, 31 furono scartati dalla Commissione, e due soltanto indicati come rappresentabili: *Bal Tabarin* e *El ben*, ma nessuno però meritevole del premio di lire 10.000 assegnato a quell'opera che avesse qualche valore d'arte. Commissari: Marco Praga, Ettore Albini, Gian Galeazzo Arrivabene, Luigi Grabinski-Broglio, Alberto Colantuoni, segretario.

* * *

Altre commedie sono state rappresentate dalla Compagnia Bonecchi: *Siopero de tosann de mari*, commedia in 3 atti di Corrado Colombo (Teatro Eldorado, 20-V), una farsetta, dove vediamo alcune ragazze protestare e scioperare per ottenere dal troppo burbero padre un prolungamento di orario nel fare all'amore coi propri fidanzati; *Pentecost*, commedia in 3 atti, riduzione milanese di *Pasqua di Rose* di Leo Bartoli (Eldorado, 24-VI); *Molla Tognin*, commedia in un atto, e *Tucc Nervos*, commedia in 2 atti, l'una e l'altra di Federico Bussi (Teatro Verdi, 1-XII), e *La famiglia Ravanna*, 7 quadri di Corrado Colombo, (da un suo racconto): avventure di terra e di mare di un ciabattino milanese (Teatro Verdi, 22-XII).

* * *

E finalmente, nella prova di studio dell'Accademia filodrammatica milanese diretta dal Colombo, fu rappresentata la nuova commedia in 3 atti di Corrado Colombo: *La Guida Savallo* (Teatro Carcano, 7-III).

TEATRO BOLOGNESE

1921 — Al vecchio Teatro Contavalli, antica sede delle Compagnie dialettali, una Compagnia Bolognese condotta da Orlando Dozza e diretta da Goffredo Galliani, rappresenta le seguenti novità, premiate al Concorso Drammatico: *El San Michel*, scene

popolari in 3 atti di Filippo Fanfulla Fabbri (III), che ottiene il più completo successo e ha un gran numero di repliche: una ragazza, fidanzata a un onesto giovane, preferisce esser cacciata di casa dal suo padrone, che la desidera, piuttosto che vendersi a lui: e chi la difende è uno che esce di carcere. *La quadreglia*, 3 atti di Gaetano Bordoni; *Totti el strà*, commedia di Filippo Fanfulla Fabbri; *Paver Urbein*, un atto di F. F. Fabbri, nel quale è rappresentato, se pur un po' di maniera, l'ambiente della malavita: successo; e *Chi vir sperain*, un atto di Boriani. Successo.

TEATRO MODENESE

Ricorrendo nell'aprile del 1922 l'anniversario della nascita del celebre commediografo modenese Paolo Ferrari, è stato bandito un concorso per una commedia in un atto in dialetto modenese, da rappresentarsi il giorno 5 aprile 1922.

TEATRO NAPOLETANO

1920 — Delle molte Compagnie dialettali napoletane — grandi e piccole — da ricordarsi quella Gleck-Raspantini, diretta da Libero Bovio, con « prima attrice » Mariù Gleck, e « primo attore » Francesco Amodio, che rappresenta al Teatro San Nazzaro di Napoli, queste due novità: *Luciella Catena*, commedia di Ferdinando Russo (8-V) e *Oliretta*, intermezzo settecentesco di Salvatore di Giacomo (V) con successo; la Compagnia napoletana diretta da Ernesto Murolo, con « prima attrice » Mariella Gioia, che rappresenta: *Napoli che se ne va*, commedia musicale napoletana di Ernesto Murolo e Tagliaferri (Messina, Teatro Mastrojeni, VIII); la Compagnia napoletana Mazzeo, diretta da Francesco Corbinci, con « prima attrice » Adelina Magnetti; e la Compagnia dialettale del « Teatro Minimo Napoletano », diretta da Alfredo Zeloni.

1921 — Nel gennaio si forma la nuova Compagnia dialettale napoletana diretta da Ernesto Murolo e Libero Bovio e amministrata da Franz Raspantini, della quale fanno parte i seguenti attori: Signora Mariella Gioia, Amalia Raspantini, Teresa Cappelli, Medea Cosenza, Anna di Furia e i Signori Francesco Amodio, Francesco Corbinci, Alberto Pascal.

Le novità rappresentate da questa Compagnia sono due. La prima: *Paranza scicca*, 2 atti di Ferdinando Russo (Napoli, Teatro Sannazaro, 23-II), porta in iscena il solito ambiente di camorristi: uno di essi viene a chiedere agli amici del denaro per la bisca, che tiene in casa: ma essi gli negano il denaro: la moglie di costui è infelice per causa della cattiva condotta e dei maltrattamenti del marito: essa è protetta da un altro camorrista, un alcoolizzato, non privo però di buoni sentimenti, che dà al marito dei saggi consigli di ravvedimento: mentre 'l bambino di lui sta morendo, la polizia fa una sorpresa nella bisca. Successo contrastato.

La seconda novità: *La corda del diavolo*, commedia in 3 atti di Libero Bovio, tolta dall'omonima novella di Giovanni Verga (Napoli, Teatro Sannazaro, 6-III), ha successo contrastato la prima sera, completo alle repliche.

Un'altra novità: *Sciurella*, drammma di Edoardo Pignalosa viene rappresentata al « Teatro Trianon » di Napoli (6-II), e ancora *Sola*, di Carlo Netti, in 3 atti (Teatro Sannazaro, 16-III).

La Compagnia napoletana di Vincenzo Scarpetta rappresenta (Roma, Teatro Manzoni, 21-I) una riduzione dialettale de *La Vergine dell'Antella* di A. M. Tirabassi, col titolo: *Era zetella... ma...*

Altra Compagnia è « La Minima Napoletana » diretta da Alfrfedo Zeloni, con « prima attrice » Amalia Martinez.

* * *

Il giorno 5 maggio, al « Politeama Giacosa » di Napoli, Carlo De Flaviis rievoca con belle ed elevate parole la figura del celebre *Pulcinella* Antonio Petito, in occasione del centenario della sua nascita. (Vedi « Il Giorno » di Napoli, 6-V-1921).

TEATRO SICILIANO

1920 — Cinque Compagnie dialettali si dividono il favore del pubblico: quella di Giovanni Grasso, che rappresenta: *Le cause del saggio*, commedia di Sante Savarino; *Il tesoro d'Isacco*, commedia di Amleto Palermi (Napoli, T. Sannazaro, primavera); *Rusignolu*, 3 atti di G. M. Comandè (Trapani, Politeama, V); *Non morde più*, bozzetto

drammatico di Francesco Sbrana Tunisi): *Va da 'u torna!* dramma di Angelo Maria Tirabassi (riduzione del *Colonnello Chabert*, di Balzac) (Roma, Teatro Adriano, XII); la Compagnia drammatica del «Teatro Mediterraneo» diretta da Nino Martoglio, con Virginia Balistrieri, Giovanni Grasso *junior* e Salvatore Lo Turco (riformata poi come Compagnia Comica Siciliana Giovanni Grasso *junior* - Corrado Bragaglia diretta da Giovanni Grasso *(junior)* che rappresenta: *L'appuntato f. f.*, commedia in 3 atti di Cesare Brighenti-Rosa (Mantova, Teatro Andreani, primavera) e *La voce del sangue*, dramma di *(Orer)* (Udine, VIII); la Compagnia di Micio Grasso, che rappresenta con successo il dramma di A. M. Tirabassi: *La casa deserta* (Ascoli Piceno, Teatro Ventidio Basso, X); la Compagnia di Tommaso Marcellini, che rappresenta: *L'ultima prora*, dramma in 2 atti di Gino Spadaro (Catania, Arena Italia, VI) e *La Mafia*, commedia in 4 atti di G. A. Cesareo (Palermo, Teatro Utveggio, VIII), commedia di intenzioni satiriche, nella quale si mostra come, di fronte alla paura, all'incoscienza e alla debolezza del Governo per combattere la mafia, piaga della Sicilia, questa costituisca l'unica soluzione possibile per il quieto vivere: ma le intenzioni dell'autore non appaiono troppo ben dimostrate

E, finalmente — di tutte la migliore — la Compagnia di Angelo Musco, con Desdemona Balistrieri e Salvatore Pandolfini, per ricordar soltanto i «numeri» principali.

La Compagnia rappresenta due commedie della signora Francesca Sabbato Agnetta: *U' ommo, 'na fimmina e 'na capra* (Milano, Teatro dei Filodrammatici, III) e *L' sapiti com'è*, 3 atti di vita siciliana (Milano, Teatro dei Filodrammatici, 20-III), molto pittoreschi nella riproduzione dell'ambiente, e nei quali una figura di povero scemo (Cola) spicca con straordinario rilievo per quelle caratteristiche di profonda umanità che l'autore (e soprattutto l'interprete) ha saputo imprimervi. Altre novità rappresentate dalla Compagnia Musco sono: *'A Truvatura*, in un atto (Milano, Teatro Olimpia, 19-IV), *'Mmentu i Giudei*, commedia in tre atti di Francesco Paolo Mulè (Milano, Teatro dei Filodrammatici, 25-X), nella quale è presentata la situazione disgraziatissima di un tale che per aver sposata una signorina di nobile famiglia, prodiga, si trova in un mare di guai: avarissimo, cerca di liberarsene, e finalmente, dopo aver inutilmente tentato di separarsi da lei, che la tradisce con un cugino, riceve la notizia che ella è stata colta sul fatto; cosicchè non dovrà più sborsare il becco d'un quattrino. Dice Simoni (nel *Corriere*) che la commedia è tutta raccontata: pure ebbe pieno successo per merito dell'esecuzione di Musco e della sua Compagnia.

Ottimo successo ha ottenuto anche la commedia di Nino Martoglio: *Il Marchese di Ruvolito* (Roma, Teatro Nazionale, Compagnia A. Musco, 24-XII), gustosa satira dei nuovi ricchi.

* * *

1921 — Delle numerose Compagnie dialettali siciliane dell'anno comico 1921-'22 la più importante è quella di Angelo Musco: ed eccone l'elenco:

Compagnia comica siciliana diretta dal grande uff. Angelo Musco.

Attrici: Anselmi Rosina, Balistrieri Desdemona, Campagna Giulia, Carrara Lilia, Gulì Melchiorra, Libassi Pia, Libassi Fara, Longo Vinci Maria, Murabito Francesca.

Attori: Campagna Angelo, Carrara Lorenzo, Condorelli Giuseppe, Colombo Eugenio, Libassi Ambrogio, Libassi Cesare, Marinelli Ettore, Marrone Carlo, Murabito Giuseppe, Musco Angelo, Pandolfini Salvatore, Terenzi Carlo, Vinci Vincenzo.

Amministratore Rappresentante: Ettore Marinelli.

Le commedie nuove rappresentate da questa Compagnia ebbero tutte, mercè la valida cooperazione di Musco, il più caloroso successo.

Il pomo di Adamo, commedia in 3 atti di Francesco Paolo Mulè (Roma, Teatro Nazionale, 14-I) presenta la situazione di un pittore, venuto con la sua modella in casa del causidico Don Popò, quale suo ospite, per dipingere le pareti di una chiesa, e che cagiona la rivoluzione nel piccolo borgo provinciale per la procacità della modella; poi naturalmente tutto si accomoda con un matrimonio fra il pittore e la figlia di Don Popò.

Ma cu cosa è questo amore?, commedia in 3 atti di Santi Savarino (Roma, Teatro Nazionale, 1-II) mette in iscena una burla

fata a un uomo maturo, che non aveva mai conosciuto donne, e che si trova a passar con loro un'allegra giornata in compagnia.

La Compagnia Musco rappresenta anche con successo: *Tuppi-tuppi! Ha nà Mastr'Antuninu*, commedia della Signora Francesca Sabbato-Agnetta (Palermo, T. Biondo, 21-IX), *Ccù i nguanti gialli*, riduzione per le scene siciliane della commedia in 3 atti di Luigi Pirandello: *Tutto per bene* (Palermo, Teatro Biondo, 7-IX); *I tre ladri*, commedia di Notari (Milano, Kursaal Diana, 18-IX), già rappresentata da Ermete Novelli, e tradotta ora in dialetto siciliano; *Tunisi e C.*, commedia in 3 atti di Cesare Hanom, riduzione del *Mercadet (L'affarista)* di Balzac, e tradotta in dialetto siciliano da G. Morabito (Milano, Teatro dei Filodrammatici, 12-XII).

Molto festeggiato fu Angelo Musco, in occasione dei suoi trent'anni d'arte; e questo anniveresario fu ricordato con una rappresentazione al «Teatro Nazionale» di Roma della commedia di Martoglio: *San Giuvanni Decullatu*, e ufficialmente consacrato con la nomina del geniale artista siciliano a «Grand Ufficiale» della Corona d'Italia.

* * *

Di molto valore, sia per gli elementi che la compongono, che per l'affiatamento e la cura delle interpretazioni, la Compagnia drammatica siciliana Giovanni Grasso *junior*.

Attrici: Virginia Balistrieri, Emma Musso, Saffo Carrara, Teresina Visalli Balistrieri, Antonietta Menichelli, Sofia Carrara, Maria Grassi, Checchina Carrara, Teresina Carrara, Pietrina Natale, Mimma Natale, Luciana Carrara.

Attori: Giovanni Grasso Junior, Nino Menichlli, Nino Zuccarello, Pietro Carrara, Salvatore Puglisi, Nicola Natale, Mario Scionti, Peppino Carrara, Salvatore Carrara, Gaetano Balistrieri.

Amministratore rappresentante: Salvatore Arcidiacono.

Le novità rappresentate da questa Compagnia sono: *Il Campanaccio*, commedia in 3 atti di Francesco De Felice (Milano, T. Fossati, 27-VIII o Lirico, VII), della quale l'argomento è dato dall'amore di Annabella, ragazza di 25 anni, che ha sposato Don Pietro Malacora, uomo di 45, per un giovane cantastorie, Angelo Della Rocca: essa si è innamorata di lui appunto per gli ingiusti sospetti del marito, il quale, saputo del tradimento dalla stessa bocca della moglie, impazzisce di gelosia.

* * *

Abbastanza feconda di novità anche la Compagnia Siciliana del Cav. Uff. Tommaso Marcellini.

Attrici: Amor Pina, Barrili Lina, Campagna Jole, Campagna Tina, Carrara Lina, Carrara Italia, Carrara Nena, Campisi Mari, Colombo Annina, Serrano Maria, Smeraldi Lina.

Attori: Barrili Antonio, Campisi Roberto, Carrara Salvatore, Carrara Giuseppe, Carrara Settimio, Colombo Antonio, Chimici Giuseppe Faro Carmelo, Genovini Armando, Marcellini cav. uff. Tommaso, Parcelli Attilio, Stabile Alberto, Truscello Carmelo.

Amministratore rappresentante: Arturo Campagna. — *Segretario*: Campisi Roberto. — *Direttore di scena*: Parcelli Attilio.

Abbasso le Signorine!, commedia in 3 atti di Giovanni Formisano (Messina, T. Mastrojeni, III) non ebbe successo: ripete la situazione di un feroce misogino che poi finisce col rappacificarsi con la ragazza della quale era innamorato, e che era la sola causa della sua avversione lle ragazze.

Zio Don Cosimo, dramma in 4 atti di Vanni Pucci (Palermo, Polit. Garibaldi, 23-V), ha ottenuto lieto esito: il dramma è tutto nel carattere del protagonista, che però è stato giudicato (dal critico de *L'Ora*) come «uno dei caratteri meglio determinati e compiuti del Teatro Siciliano».

Matrimoni e Viscuvati, commedia in 3 atti di Giovanni Formisano (Lecce, Arena Apollo, VI), che prende il suo titolo dal proverbio siciliano: «Matrimoni e Viscuvati di lu celu su calati» (e cioè: tanto per gli uni che per gli altri ci vuole la volontà di Dio), presenta la situazione della figlia di uno stagnino arricchitosi improvvisamente per una vincita al lotto, la quale non vuol piu sposare l'umile operaio, che essa prima amava e dal quale è tuttora teneramente amata: se non che lo stagnino, al quale i fumi della ricchezza non sono andati alla testa, rimane fedele alla parola data, e la ragazza finisce con lo sposare l'operaio.

La morta, dramma in 3 atti di G. A. Ce-

sareo (Roma, Teatro Eliseo, 17-IX) richiama alla mente *La fiaccola sotto il moggio* di D'Annunzio: il massaro Filippo Ardito, per istigazione dell'amante Mara, ha uccisa la moglie; ed ora la perversa donna, che egli ha sposata, vuol allontanare dalla casa la figlia del primo letto, Sabina, per regnarvi dispotica. Ma il rimorso tortura i due complici, e Filippo vuol andare, per espiazione della colpa commessa, in pellegrinaggio a un santuario, e vuol condurre con sè Mara, e poichè questa si rifiuta a seguirlo, egli la uccide, come l'altra. Dramma fortemente suggestivo, nel quale il carattere del contadino siciilano, rozzo, impetuoso e religiosissimo, è còlto molto felicemente. Dramma di lussuria e di sangue, che ricorda un po' *La potenza delle tenebre* di Tolstoi. Successo.

San Giorgio e San Pietro, commedia in 3 atti di Alfredo Zuanino (Roma, Teatro Eliseo, 21-IX): è una farsa che non ha altro scopo se non quello di far ridere: un sagrestano, respinto da una ragazza, si traveste da San Pietro, e si presenta a lei; e mentre questa, atterrita, lo prende per il Santo in persona, un altro, scoperto il trucco, si presenta camuffato da San Giorgio.

* * *

La Compagnia d'Arte Siciliana diretta da Micio Grasso, con « prima attrice » Carmela Tria, ebbe breve vita.

La sola novità rappresentata da questa Compagnia è un dramma in 3 atti di Achille Serra: *Amor rusticano* (Milano, Teatro Verdi, 14-II): dramma « senza genialità, senza tratti di vita, contornata dal solito festone decorativo di danze agresti » (R. Simoni): un vecchio sposa una ragazza, e si avvede di essere stato tradito da lei con un nipote anche prima del matrimonio, e di esserlo tuttora: e, al solito, ammazza l'amante.

Altre Compagnie siciliane solo: la Compagnia Siciliana Nino Martoglio, diretta dal cav. Salvatore Lo Turco.

Attrici: Erminia Chiesa, Tina Paternò, Checchina Colombo, Emilia Scibona, Gilda Rosa, Luigia Scibona, Pia Colombo, Rosina Grassi, Virginio Zuccarello, Carolina Sapuppo, Jole Colombo, Adelina Paternò.

Attori: Cav. Salvatore Lo Turco, Agatino Chiesa, Pierino Rosa, Camillo Colombo, Natale Cirino, Carmelo Capurro, Domenico Bonsignore, Vittorio Grasso, Ignazio Di Prima, Giulio Zuccarello, Rodolfo Ferrara.

Amministratore rappresentante: cav. Domenico Paternò.

* * *

La Compagnia C. Spadaro, che rappresenta il dramma in un atto di Nicola Giunta: *'Ncantesimu* (Reggio Calabria, Teatro Verdi, VI), e la Compagnia Marrone-Rapisarda.

NECROLOGIO

Gravissima perdita per il teatro dialettale siciliano è stata l'improvvisa tragica morte di Nino Martoglio, avvenuta a Catania il 15 settembre. Delle benemerenze del Martoglio, poeta e commediografo dialettale di fecondo ed agile ingegno, verso il Teatro siciliano è già stato detto negli *Annali* (vedi Vol. I, pag. 220 e seg.), e si potrebbero ricordare la sua falicità, il suo gustoso umorismo, la sua sapienza scenica: drammi quali *Nica* e commedie il *San Giovanni* e *L'aria del continente* vivono tuttora alla scena per la fresca spontaneità del dialogo e per la geniale pittura di alcune macchiette tipicamente siciliane. Il Martoglio era catanese: non aveva ancor cinquant'anni.

TEATRO FIORENTINO

1920 — La Compagnia Niccòli-Magheri, della quale fanno parte i migliori elementi della disciolta compagnia Niccòli: Garibalda Landini-Niccòli, Raffaello Niccòli, Ada Checchi, Tebaldo Checchi, Pia Checchi, ai quali s'è aggiunto un buon caratterista, Alfonso Magheri, privata del repertorio di Augusto Novelli, sbarca alla meglio il lunario nei teatri fiorentini di second'ordine e nei borghi della provincia toscana.

Delle due navità rappresentate, una: *E così... prendo moglie*, commedia in 3 atti di Niccolò De Bellis (Firenze, Teatro Olimpia 13-I), primo tentativo scenico di una commovente inesperienza, cade; l'altra: *I 'formicolone*, commedia in 3 atti di Ugo Romagnoli (Max Dupont) (Prato, Teatro Rossi 26-VI) ha pieno successo: vi è raccontata, in forma agile e spigliata, la piccola avventura di una figlia di un carbonaio, alla quale l'improvvisa ricchezza del padre ha dato un po' alla testa, sì che non vuol più

sposare l'umile popolano che l'ha sempre amata, ma s'incapriccia di un vagheggino dalle belle maniere, il quale, non soltanto tenta di sedurla, ma imbroglia e compromette il padre di lei, e finisce in carcere: sì che la ragazza finisce col riattaccarsi al giovanotto onesto, che aveva prima disprezzato: commedia non originale nell'argomento, ma fresca nella pittura del costume, nel dialogo còlto vivo dalle labbra del popolo fiorentino.

1921 — La stessa Compagnia Niccòli-Magheri rappresenta nella stagione di carnevale ancora due novità: *Le burle del Piovano Arlotto*, 3 atti da ridere di Giulio Bucciolini (Teatro Olimpia, 17-I): piccole scenette aneddotiche senza un filo conduttore che le leghi, di una comicità non di primo ordine, ma che ottengono pieno successo; e *La farina del diavolo*, commedia in 3 atti di Guido Mazzuoli (Teatro Olimpia, 1 febbraio), che ottiene compiacenti applausi, ma che non regge sul cartellone: opera di nessun valore d'arte.

* * *

Col primo di quaresima si forma la nuova Compagnia del Teatro Fiorentino, diretta da Augusto Novelli.

Attrici: Garibalda Landini Niccòli, Luisa Cei, Lina Arquint, Maria Luisa Valleri, Pia Checchi, Annunziata Niccòli, Peppina Cei, Dorina Cei.

Attori: Raffaello Niccòli, Guido Guiducci, Renato Lacchini, Augusto Vannetti, Tebaldo Checchi, Ettore Massai, Mario Nencioni, Emilio De Marni, Adolfo Andreoni, Virgilio Caiani.

Rappresentante: Egisto Targioni — *Segretario amministrativo*: Gastone Barontini.

Questa Compagnia, veramente eccellente, ottiene pieno successo con le riprese d... vecchie, conosciutissime commedie di Augusto Novelli: si aggiungono alle commedie del solito repertorio, le riduzione vernacole di due commedie dello stesso Novelli, già rappresentate dalla Compagnia di Lorenzo-Falconi (Torino, Teatro Carignano nel 1917 e cioè: « ...*e chi vive si dà pace* (Roma, Teatro Nazionale, 26-VIII) e *Le sue prigioni* (Firenze, Teatro della Pergola, VI).

Una sola novità rappresenta la Compagnia: una commediola in un atto di Cipriano Giachetti: *L'ultima sbornia* (Udine, Teatro Sociale, IV).

Augusto Novelli ha destinato le 1000 lire avute dal Comune di Firenze, a titolo di sussidio per la Compagnia da lui diretta, come premio al Concorso per una commedia vernacola fiorentina, da rappresentarsi dalla stessa Compagnia.

Un nuovo concorso per una commedia in 3 atti in vernacolo fiorentino (premio di lire 1500) e per una in un atto (premio di lire 500) è stato bandito di recente dalla nuova Società formatasi per lo sviluppo e l'incremento del Teatro vernacolo: e le due commedie saranno rappresentate dalla nuova Compagnia fiorentina, diretta da Raffaello Niccòli, che inizierà le sue recite al Teatro Alfieri di Firenze, il 1° di quaresima del 1922.

Altre commedie vernacole fiorentine sono rappresentate nelle varie Accademie e Società Filodrammatiche di Firenze, a titolo di esperimento: e naturalmente tutte con pieno successo. Ricorderemo, fra queste: *Vecchi peccati*, commedia in 3 atti di Giulio Svetoni (Accademia dei Fidenti, 26-V), *La prora*, dramma in 2 atti di Giuseppina Viti-Pierazzoli (Accademia dei Fidenti, VI) e *'l merlo della sòra Giuditta*, commedia in 3 atti di Alfredo Leonardi (Istituto professionale Umberto I, 15-V).

NECROLOGIO

Il 15 novembre muore a Firenze, in età di 53 anni, Luigi Sorbi, fiorentino, che aveva qualche anno innanzi tentato il Teatro vernacolo con qualche fortuna: la sua commedia: *Trulli, trulli...* (8-I-1914), metteva in luce preziose qualità di autor comico, e, per la fresca pittura del costume popolare, era già qualcosa di più di una lieta promessa. Minore successo ebbe la sua seconda commedia, rappresentata nello stesso anno (7-VIII): *Le pere*.

TEATRO ROMANESCO

1920 — La Compagnia vernacola romana, diretta da Gastone Monaldi (per l'elenco, vedi: Vol. I, degli *Annali*, pag. 266), rappresenta tre novità: *Nerone*, dramma di umile gente, in 3 atti di Gastone Monaldi (Roma, Teatro Nazionale, primavera), che è una delle opere migliori uscite dal fecondo in-

gegno dell'attore-autore romanesco: dramma di tipo popolare, a tinte forti, nel quale spicca a gran rilievo il solito tipo di *bullo* di buon cuore, una specie di «teppista onorato», tipo tagliato al dosso dell'interprete, ma che si raccomanda all'ammirazione specialmente per alcune pennellate di colore, che giovano a caratterizzare l'ambiente: il Monaldi ci trasporta qui in una specie di «albergo dei poveri», covo di malviventi e pregiudicati, ove l'«eroe» è il solito uomo della malavita, uscito allora allora fresco dal carcere, a proteggere i deboli e a compiere l'agognata vendetta. Pieno successo.

La Trappola, scene della malavita in 3 atti, di Gastone Monaldi (Roma, Teatro Valle, VI) ripete i soliti motivi, ma con maggior enfasi melodrammatica, specialmente là dove l'autore cerca elevarsi allo stile della tragedia. Successo.

La Commedia de Rugantino, 3 atti con maschere di Augusto Jàndolo (Roma, Teatro Valle, VI) porta nel fosco e truce repertorio della Compagnia Monaldi un soffio di gaiezza e di fresca comicità di sapore goldoniano: vi è rappresentata, in un pittoresco quadro di campagna romana, la caratteristica maschera romanesca: serve di filo all'azione un tenue intrigo d'amore. Successo.

1921 — La Compagnia romanesca nell'anno comico 1921-'22 è così costituita: Drammatica Compagnia romana diretta dal cavaliere Gastone Monaldi.

Attrici: Fernanda Battiferri, Cinquini Moneta Gina, De Angelis Bice, Fanti Maria, Gentilini Ida, Monaldi Gisella, Piovani [illegible]na, Restaldi Olimpia, Saltamerenda Bianca, Saltamerenda Lisa, Venanzi Cesarina.

Attori: Gastone Monaldi, Battiferri Giulio, Bizzarri Oreste, Bartomeoli Renato, Bartoli Francesco, Baldoni Aldo, Cinquini Alberto, Cortesi Pellegrino, De Angelis Gualtiero, Di Giannicola Umberto, Fanelli Ugo, Garbini Amato, Garbini Aristide, Martinini Aldo, Pichi Alfonso, Preziotti Espartero, Saltamerenda Augusto, Scarselli Alfredo, Venanzi Cesare.

Amministratore: Preziotti Espartero — *Segretario*: Aldo Baldoni.

La prima novità rappresentata dalla Compagnia: *Meo Patacca*, commedia in 3 atti di Gastone Monaldi (Torino, Teatro Scribe 24-I) ha scarso valore d'arte. Il Monaldi nel portar sulla scena la maschera romana di Meo Patacca s'ispirò al poema giocoso in ottava rima di Giuseppe Bernieri, nel quale è narrata l'eroicomica spedizione progettata per accorrere in soccorso di Vienna assediata dal Turco (nel 1683) con una squadra di sgherri: Meo Patacca, eletto dal popolo di Roma a comandar la spedizione, suscita per ciò le inimicizie dei suoi competitori: Marco Pepe, Tremalaterra, Spezzaferro, e specialmente Barbadicrapa, il quale, per vendicarsi, insinua nell'animo di Nuccia, l'amante di Meo Patacca, che ci sia del tenero fra lui e Sabina, moglie di Spezzaferro: e questi, al quale Nuccia andò — nuova Santuzza — a metter una pulce nell'orecchio, uccide a tradimento Meo Patacca, mentre egli stava per partire per la spedizione di Vienna.

La seconda novità: *La festa der bacio*, «dramma della vendetta e dell'amore», 3 atti di Gastone Monaldi (Firenze, Teatro Verdi, 24-IX) ci trasporta in un ambiente di carrettieri, dove l'uomo più forte e andace è sempre il preferito: anche nella festa istituita da uno di questi carrettieri, nella quale, fra canti, suoni e danze, si giuoca l'amore di una donna. Il Monaldi, con la consueta enfasi di stile e col solito tono melodrammatico, ci narra la storia di «Alceo Moroni», che si vendica delle antiche offese fatte a suo padre da «Lorenzo er Faco», seducendogli la figlia, e poi, quando bene l'ha innamorata, abbandonandola alla sua sorte. Dramma oscuro, aggrovigliato, farraginoso, ma tagliato con una certa bravura per il maggiore effetto sul pubblico. Pieno successo.

La stessa Compagnia ha rappresentato con successo due riduzioni per le scene vernacole romanesche de *La Carne*, commedia in 3 atti di E. A. Berta, sotto il nuovo titolo di *Il Vangelo di Monsignore* (Torino, Teatro Scribe, I) e di *Un Contadino*, un atto di Nino D'Aspe (Roma, Teatro Nazionale, 21-XII), già rappresentato precedentemente dalla Compagnia del «Grand-Guignol».

TEATRO GENOVESE

Per il successo della prima Compagnia dialettale genovese di Gilberto Govi, altre due ne son sorte: la Compagnia Castello e «La Superba» e per formare un repertorio o

riginale sono stati banditi due Concorsi per commedie in dialetto: uno dalla Compagnia di Gilberto Govi per commedie di qualsiasi genere, preferibilmente non storico, un altro dalla «Superba» con premio di 5000 lire per commedie dialettali a soggetto storico.

Ma nessuna commedia nuova è stata rappresentata dalle tre Compagnie: il repertorio della Compagnia Gilberto Govi è formato di riduzioni e adattamenti di commedie non dialettali: *Tretto d'äze*, *Chi ha ciù lin fa ciù téia*, *Messe dite* (riduzione di *Acqua passata* di Augusto Novelli), *L'aegua de Sozeia* (riduzione di *Casa mia, casa mia!* dello stesso Novelli, fatta da Canesi) Genova, Politeama Margherita, 23-IX-1921), *Piggiorose o mà do Rosso o Cartà*, *I manezzi pe' maja me figgia*, *Si chiude* (di Lopez), *Ruzze regia* (riduzione de *I recini da festa* di R. Selvatico) e *Ciù u puiä che u mä*.

TEATRO SARDO

Da ricordarsi qualche modesto tentativo dialettale, chè ancor non si può dire esista un vero e proprio teatro in dialetto sardo: *Ziu Paddori*, commedia in 3 atti Cagliari, Politeama Margherita, 1-IV-1919) e *Yu Bandidori*, 3 atti (Cagliari, 1920) l'una e l'altra ispirate dalla guerra: ne è autore E. V. Melis; e *L'onorevole a Campodaliga*, un atto brillante, pur esso rappresentato a Cagliari nel 1920.

CESARE LEVI.



I Lavori stranieri in Italia

nel 1921.

TEATRO FRANCESE

Il Ritorno, commedia in 4 atti di Roberto de Flers e Francis De Croisset (Milano. T. Olimpia, C. Menichelli-Migliari-Pescatori-Almirante, dir. da A. Baghetti, 3-III): vi è presentato quello stato di disagio e quel senso di incomprensione fra un marito e una moglie separati dai lunghi anni della guerra, per cui la moglie si distacca da lui, e sta per unirsi ad un altro: i ricordi comuni dei pericoli corsi insieme riavvicinano costui al marito, e sono causa indiretta della riconciliazione dei coniugi. Commedia che ha qualche motivo originale e grazioso trattato con finezza e con garbo. Successo freddo.

Il pasto del leone, dramma in 4 atti di Francesco De Curel (Napoli. T. dei Fiorentini, Comp. Luigi Carini, 20-XII): dramma giunto in ritardo in Italia (è del 1898), e che presenta idee ormai sorpassate, in una forma nobile ed elevata, ma poco teatrale: un grande industriale, avendo per una leggerezza giovanile cagionala involontariamente la morte di un operaio, vuol dedicare tutta la sua attività e la sua sostanza ai lavoratori; ma l'uccisione brutale del cognato gli fa rinnegare le proprie teorie umanitarie: egli vede che per il sicuro cammino della civiltà, occorre un uomo intelligente che domini le masse brute: il delitto degli operai gli fa cambiar rotta: da ora in poi sarà veramente il padrone: il leone. Successo.

La Donna sola, commedia in 3 atti di Eugenio Brieux (Milano, T. del Popolo, Comp. diretta da Ettore Paladini, 10-XII): è una fiera ed aspra critica della società, la quale non protegge la donna che cerca di guadagnarsi onestamente da vivere, e ne ostacola il lavoro e inceppa l'attività, sì che per riescire è costretta, quando non abbia un marito, a prostituirsi. Commedia a tesi audacemente femminista.

La tenerezza, commedia in 4 atti di Enrico Bataille (Genova, Comp. M. Melato): un'attrice tradisce il suo amante, celebre commediografo, per i sensi, pur continuando ad amarlo; avuta la prova dell'infed di lei, egli la discaccia, ma poi la richiama a sè, chè non può farne a meno; e lega alla sua persona anche l'amante di lei, per la felicità completa di tutti e tre. Insuccesso.

L'ottava moglie di Barbableu, commedia in 4 atti di Alfredo Savoir (Milano, T. Olimpia, Comp. Galli-Guasti, 14-VI): un'astuta parigina si fa sposare da un ricchissimo americano, che ha avuto già sette mogli dalle quali ha divorziato, dopo essersi tolto il capriccio, ma per evitare la sorte toccata alle altre, essa si nega a lui, e finge di avere un amante, per poter poi divorziare; dal dolore di lui all'idea di perderla, essa si avvede però che egli l'ama veramente, e, dopo divorziato, si concede finalmente. (Ripete in certo modo la situazione della *Figlia di Jefte*, di Cavallotti). Pieno successo.

Un uomo in frack, commedia in 3 atti di Andrea Picard e Yves Mirande (Torino, T. Carignano, Comp. Gandusio, 15-III): successo freddo, più caloroso alle repliche.

Casa accerchiata, dramma in 4 atti di Pietro Frondaye (Roma, T. Argentina, Comp. Talli, 17-VI): dramma di argomento di guerra, trattato nella forma dei melodrammi da arena: successo contrastato.

L'amante del cuore, commedia in 3 atti di Luigi Verneuil (Milano, Kursaal Diana, Comp. Falconi- Gentilli, 26-X): succ. freddo.

Ughetta al volante, commedia in 4 atti di Pietro Veber (Roma, T. Argentina, Comp.

Talli, 6-VI): una moglie, sospettata ingiustamente dal marito (rifiuta persino le proposte galanti di un Ministro!), riesce, con la sua attività e intelligenza, a far prosperare un'azienda industriale, che era in critiche condizioni.

Maria Gazelle, 3 atti di Fernando Nozière (Milano, T. Manzoni, Comp. M. Melato, 7-IV): una celebre attrice rinunzia all'uomo che ama per cederlo ad una ragazza, che essa ha sempre circondata della più materna tenerezza: il carattere della protagonista è tratteggiato con qualche delicatezza: successo freddo.

Una donna debole, commedia in 3 atti di Giacomo Deval (Napoli, T. dei Fiorentini, Comp. U. Palmarini, 24-II): succ. freddo.

Le ali spezzate, commedia di Pietro Wolff (Roma, T. Adriano, Comp. Lotti-D'Origlia, VIII): successo.

Ti amo, commedia di Sacha Guitry (Torino, Polit. Chiarella, C. Emma Gramatica, 6-IV): insuccesso.

Risurrezione, dramma di Enrico Bataille (dal romanzo di Leone Tolstoi), (Comp. E. Gramatica).

La Signora burocratica, commedia in 3 atti di Monezy-Eon e Marsèle (Milano, T. Manzoni, Comp. Galli-Guasti, 24-V): successo freddo.

Le Cravatte del Bon-Marché, farsa in 3 atti di Tristan Bernard (Venezia, T. Goldoni, Comp. diretta da C. Beltramo, IX): insuccesso.

E io ti garantisco che ti ha fatto l'occhietto, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Pietro Veber (Napoli, T. dei Fiorentini, Comp. U. Palmarini, 15-I): successo freddo.

Le fidanzate di Pic-sur-mer, 3 atti allegri di Jean Conti e Maurice Moreaux, trad. da Cesare Levi (Firenze, T. Niccolini, Comp. Ferrero-Rossi, 14-XII): insuccesso.

L'aria di Parigi, commedia in 3 atti di Maurizio Hennequin e Gorsse (Milano, T. Olimpia, Comp. Gandusio, 8-IV): insuccesso.

I Conquistatori, commedia di Carlo Meré (Roma, T. Quirino, C. A. Betrone, 4-VI): insuccesso.

La Compagnia del « Grand-Guignol » diretta da Alfredo Sainati ha rappresentato le seguenti produzioni nuove: *L'alcova di Silvette*, avventura galante in 3 atti di Anzewick e De Wattine (Milano, T. dei Filodrammatici, 28-I), *Il Marchese di Sade*, dramma in 2 atti di Carlo Meré e *Simun*, dramma in 4 atti di H. A. Lenormand (l'uno e l'altro a Roma, T. Quirino, il 15 e il 26-IV), tutte e tre con scarso successo.

Due interessantissime esumazioni classiche sono state fatte, e con pieno successo: l'una de *L'Avaro* di Molière (Biella, T. Sociale, Comp. del Teatro del Popolo n. 2, diretta da Ernesto Ferrero, II), l'altra del *Turcaret*, commedia in 5 atti di A. R. Lesage, tradotta da Cesare Levi; e mai prima d'ora rappresentata in Italia (Firenze, T. Niccolini, Comp. Ferrero-Rossi, 21-XII).

NECROLOGIO.

Muore nel giugno nel Sanatorio di Rueil, ove era ricoverato da qualche mese, colpito da malattia mentale, Giorgio Feydeau, uno dei più gaî commediografi parigini, autore del *Champignol suo malgrado*, de *L'Albergo del libero scambio*, di *Zampa legata*, de *La Dame de chez Maxim* e di tante allegre commedie, che ebbero il più grande successo e una lunga serie di repliche anche in Italia.

TEATRO TEDESCO

I Raschkoff, commedia in 5 atti di Ermanno Sudermann, trad. da Hans Barth e Clarice Tartufari (Milano, T. Lirico, Comp. dir. da Calisto Beltramo, 6-VI): vi è rappresentata una rivalità fra padre e figlio per una donna, amante del secondo, e che il padre aveva condotto in campagna, per favorire il capriccio del figlio: l'ambiente e i caratteri sono tratteggiati ammirevolmente, se pur la commedia non rivela originalità di situazioni nè novità di forma. Successo.

La nostra passione, dramma in 4 atti di R. Wachtansen e P. Reuillard (Milano, T. dei Filodrammatici, Comp. Bella Starace, 17-V): insuccesso.

L'Atelier Lola, farsa in 3 atti di Bernauer e Schanzer (Bologna, Arena del Sole, Comp. Gandusio, VI): insuccesso.

TEATRO INGLESE

Il diritto di sciopero, commedia in 4 atti di E. Hutchinson (Firenze, T. Niccolini, C. Gualtiero Tumiati, 6-VI); rappresentata poi (Napoli, T Mercadante, 12-IX) col nuovo ti-

tolo: *La buona parola*: commedia lenta e diffusa, ma nella quale v'è una piccola idea abbastanza originale: e cioè uno sciopero di medici per rappresaglia ad uno sciopero di operai che porta danni e lutti incalcolabili all'umanità. Successo.

L'incomparabile Crichton, commedia in 4 atti di James Barric (Milano, T. Olimpia, C. Falconi-Gentilli, 8-IV).

Due interessanti esumazioni Shakespeariane non hanno avuto troppo caloroso successo: l'una: *Le allegre Comari di Windsor* (Roma, T. Argentina, Comp. « Comoedia », diretta da Armando Falconi, 26-II); l'altra: *Romeo e Giulietta*, nella nuova traduzione di Alessandro De Stefani (Roma, T. Valle, Comp. diretta da D. Niccodemi, III).

TEATRO SPAGNUOLO

I dotti di Villatriste, commedia in 3 atti di Santiago Rusiñol (Roma, T. Valle, C. dir. da D. Niccodemi, 3-IV): già rappresentata qualche anno prima: pieno successo.

Il sogno d'una notte d'agosto, commedia in 3 atti di Gregorio Martinez-Sierra, trad. da Luigi Motta e Gilberto Beccari (Roma, T. Valle, Comp. dir. da D. Niccodemi, 29-IV): Alma, ragazza romantica, che è innamorata dei romanzi di Filippo De Cordana, si vede capitare dinanzi a ripigliare il suo cappello volato per la finestra, proprio il suo autore preferito: va poi a trovarlo a casa, e si trova davanti un uomo brutto, prosaico, insolente; ma più tardi fra i due si annoda un nodo d'amore, come era da prevedersi. « La bellezza della commedia » (scrive *t. s.* del *Messaggero*) « non sta nella favola, che pure contiene vari pregi di originalità, ma piuttosto nella sua fattura, nella leggerezza della sua forma, nella leggiadria delle sue movenze ». Successo.

Un giglio nel fango, un atto di Gregorio Martinez-Sierra (Roma

TEATRO NORVEGESE

La Donna del mare, dramma in 4 atti di Enrico Ibsen (Torino, T. Balbo, Comp. Ermete Zacconi col concorso di Eleonora Duse, meravigliosa protagonista: (v. pag. 274). Successo.

Questo celebre dramma di Ibsen, che risale al 1888, non era stato mai prima di ora rappresentato in Italia. E' un'opera, nella quale, sotto la non sempre chiara significazione simbolica, gli elementi lirici soverchiano quelli drammatici, ma ricca di motivi poetici delicatissimi, e nel contrasto d'anime, come sempre, i caratteri spiccano con straordinario rilievo.

TEATRO RUSSO

La Gabbia d'oro, commedia in 3 atti di M. S. Ostrowsky (Milano, T. Manzoni, Comp. A. Borelli-T. Carminati, 21-II): dice Renato Simoni (nel *Corriere della Sera*) che questa commedia ripete, male, *Il Padrone delle ferriere*: insuccesso.

TEATRO UNGHERESE

La fata morgana, commedia in 3 atti di E. Vayda (Milano, Kursaal Diana, 12-X): il miraggio di un amore eterno e di una felicità sopraffina che si foggia un ragazzo, il quale avvicina una donna per la prima volta.

Opere di autore o nazionalità incerta o di non complete indicazioni sulla loro rappresentazione:

La capricciosa? (Roma, T. Argentina, C. U. Palmarini, III-1919).

Le consolatrici, ? (Napoli, T. Sannazzaro, C. G. D'Amora, II-1920).

Una prima al Little Theater, dramma (inglese?) (Roma, T. Nazionale, C. G. Monaldi, VII-1920).

La sonata a Kreutzer, tolta da due autori tedeschi (?) dal romanzo di Tolstoi ?, C. G. Tempesti, ? 1919).

C. LEVI.

ELENCO DELLA COMPAGNIA DI AMEDEO CHIANTONI

(Omesso per errore nella lista delle Compagnie drammatiche, a pag. 377).

Compagnia Drammatica Italiana del Cav. Uff. AMEDEO CHIANTONI.

Attrici: Beldenti Amalia, Beldenti Renata, Bonora Nella, Butti Vittoria, Chiantoni Filomena, Circolo Licia, Ciserchia Lea, De Cenzo Maria Pia, Garavaglia Adele, Onorato Emma, Pieri Alfonsina, Sorrentini Angelina, Zoppis Felicina.

Attori: Adriano Adriani, Beldenti Carlo, Beldenti Mario, Bartoletti Renato, Carloni Alberto, Chiantoni Amedeo, Chiantoni Gaetano, Circolo Pasquale, Ciserchia Achille, D'Alpe Cerni Corrado, De Cenzo Rainero, Franchi Nicola, Lagana Tito, Nistri Rino, Pirani Italo, Simeoni Alberto, Vivoli Giuseppe, Zappaberto Giovanni.

Amministratore: Onorato Gino.

Segretario: Zappaberto Giovanni.

Notevole per le interpretazioni Shakespeariane del Chiantoni, per *Otello*, *Re Lear*, *Amleto*; e per alcuni lavori nuovi quali *Michelangelo* di Jandolo.

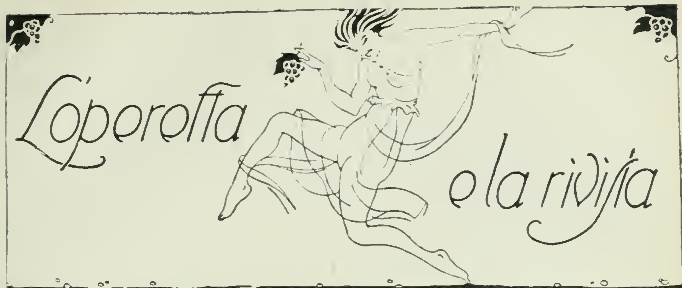
VOLUME SECONDO

PARTE QUINTA

L'OPERETTA e la RIVISTA

nel

1921



Le Operette italiane nuove

del 1921.

Il piccolo Tony, 3 atti del M. Rizzola, lib. di Drovetti (Livorno, Politeama Livornese, 7 gennaio).

Musica senza pretese ma assai spigliata ed elegante e di buona fattura. Il libretto svolge una trama d'amore fra un giovane di buona famiglia che, innamorato della figlia di un saltimbanco, si fa artista di circo equestre. Esito discreto.

La fonte miracolosa, 3 atti di A. de Feo, lib. di Pampi (pseud.) (Milano, Kursaal Diana, 18 gennaio, Comp. Roma bis).

La vena musicale ha una certa spontaneità ed è quasi sempre piacevole anche quando non del tutto originale. Il libretto un po' ingenuo ma fatto con garbo. Esito discreto.

Il principe di Belfiore, ? atti di Ulisse Trovati, lib. di Cesare Sacchetti (Catanzaro, Comunale, 3 febbraio).

Gardenia Park, ? atti di Folgheri, lib. di ? (Roma, Morgana, 23 gennaio, Comp. Città di Roma.

Sirena bionda, 3 atti di Renzo Martini, lib. di M. Lusignani (Firenze, Niccolini, 22 marzo, Comp. Furlai).

Il tenore di grazia, 3 atti di Vincenzo Raffaelli, lib. di C. Zangarini (Roma, Adriano).

Colei che non era... lei, 3 atti di A. Bartoli (A. Thobarné), lib. del medesimo (Adria, Politeama, 27 giugno, Comp. Odette Marion).

La granduchessa, 3 atti di Romolo Alegiani, lib. di Tomaso Smith (Roma, Eliseo, 1 luglio, Comp. Nuovissima).

Giove a Pompei, 3 atti di U. Giordano e A. Franchetti, lib. di Luigi Illica e E. Romagnoli (Roma, Teatro della Pariola, 5 luglio, Comp. « Simet ».

Nonostante una certa nobiltà di fattura della musica, l'accoglienza fatta dal pubblico romano a questo lavoro dei due illustri maestri è stato piuttosto fredda. Colpa, in gran parte del libretto scarseggiante di *vis comica*, che i musicisti non hanno saputo infondere neanche alla musica. La parodia è poco riuscita e l'effetto, cercato nella contraddizione anacronistica per la quale Pompei, prima ancora dell'eruzione che la distrusse fa l'anticipata speculazione dei suoi tesori artistici sepolti, è poco convincente. Ammiratissimi invece i costumi di Caramba.

L'Amazzone, 3 atti di Ivan Darclée, lib. di C. Vizzotto e A. Nessi (Torino, Alfieri, 7 luglio, Comp. Darclée).

La macchinetta del caffè, 3 atti di Guido Ragni, lib. di Silvio Zambaldi (dalla com-

media omonima), (Salsomaggiore, 31 agosto, Comp. Felsinea.

Il fiore della Pampa, 3 atti di Egidio da Tempio, lib. di R. Borella (S. Felice, 26 settembre).

La Piccola Cioccolataia, 3 atti di A. Schinella, lib. di G. C. Gualdoni (dalla commedia omonima di Gavault), (Milano, Fossati, 30 settembre, Comp. Regini Lombardo).

Più che di un'operetta si tratta di una commedia musicale la cui musica è gaia e piacevole e di tipo prettamente italiano. Altro pregio del lavoro è l'istrumentazione, fatta con perizia. Successo ottimo.

La signora Sanfaçon, 3 atti di Ivan Darclée, lib. di A. Nessi (Venezia, Teatro Malibran, 6 ottobre, Comp. Darclée).

Lavoro nobile nella forma per quanto la musica non sempre sia troppo originale. Successo buono.

La camera oscura, 3 atti di Vincenzo Billi, lib. di ? (Napoli, Teatro Bellini, 20 ottobre, Comp. Nuovissima).

Campagna Napulitana, 2 atti di R. Viviani, lib. dello stesso (Napoli, Teatro Umberto, 5 novembre, Comp. Viviani).

Ottimo esito.

Posillipo, 3 atti di Mario Costa, lib. di ?, (Roma, Teatro Eliseo. 9 novembre, Comp. Stabile dell'operetta).

La musica di quest'ultimo lavoro del Costa è i nparte nuova e in parte è costituita da quella di molte canzonette del medesimo autore. L'azione si svolge su l'incantevole spiaggia partenopea intorno agli amori d una inglesina con un giovanotto del popolo napoletano. L'esito è stato buono ma non entusiastico.

Leggenda bretone, 3 atti di Gino Muggiani, lib. di E. L. Codari (Milano, Fossati, 11 novembre, Comp. Polisseni, Altieri, Zanchi).

La stella del Canadà, 3 atti del M. Abate, lib. di E. Reggio (Napoli, Teatro Bellini, 9 dicembre, Comp. ?).

Non era il letto, 3 atti di Umberto Mancini, lib. di Edmondo Corradi (Roma, Teatro Adriano, 17 dicembre, Comp. Gragnani-Tosi).

Il cavadenti, pantomima musicale del marchese Sommi Picenardi nella trama di L. Toeplitz Grand Ry (Roma, Teatro della Rondinella, 14 dicembre).

Miss incognita, del Dott. Paolo Agostini, lib. di ? (Roma, Teatro Nazionale, dicembre, Comp. Goliardica Atellana).

Il lavoro dell'Agostini, già noto quale autore di piacevoli canzonette, ha ottenuto un successo superiore ai consueti che arridono agli spettacoli rappresentati da filodrammatici. La musica di quest'operetta è prettamente italiana e originale.

Le pillole del diavolo, féerie di Charles Margisse (Costantino Lombardo?), lib. di P. Daumont e J. Richeville (?) (Roma, Quirino, 31 dicembre, Comp. « Città di Milano »).

LE RIVISTE del 1921.

Caserta-Benevento-Foggia, 2 atti di R. Viviani e C. Mauro (Napoli, Teatro Umberto, 7 gennaio, Compagnia Viviani).

Ma guarda chi si vede!, 3 atti di Frattini e Nivellini, (Milano, Eden, 20 gennaio, Compagnia Castagna).

Cose dell'altro mondo, di Tommaso Masini, muscica adattata da U. Lacchini, (Firenze, Alfieri, 21 gennaio, Compagnia Williams).

La rivoluzione a Montecornuto, di Giovanni Corvetto, (Roma, Sala Umberto, 26 gennaio). Esito buonissimo.

Il lupo perde il pelo, 3 atti di A. Perrino e A. Castelli, (Milano, Eden, 9 febbraio, Compagnia Castagna).

Roba dell'altro mondo, di Luigi Somazzi, (Bologna Arena del sole, 11 febbraio, Compagnia Molasso).

Ripassi domani, 3 atti di Manca, Ripp e Bel Ami, (Torino, Trianon, febbraio).

All'idea di quel metallo, 3 atti di Pio de Flaviis e Domenico Natoli, musica adattata da E. Palone, (Milano, Eden, 2 marzo, Compagnia Castagna). Esito abbastanza buono.

Lascia fare, di Gastone Quinzio, (Trieste, 8 marzo).

Re Magatello, 3 atti di C. Veneziani e P. Mazzucato. (Milano, Lirico, 26 marzo, Compagnia Rota-Donati). Esito assai buono.

La solita storia, 4 atti di Nino Legnani, (Milano, Kursaal del Parco, 26 marzo, Compagnia La Satirica).

Sotto a chi tocca, di Luigi Sommazzi, (Bologna, Arena del sole, 22 aprile).

Le due fiere, 2 atti di Carlo Rota, (Milano, Lirico, 28 aprile, Compagnia Rota-Donati).

La via della salvezza, di ?, Genova, Poli-

teama Genovese, 13 maggio, Compagnia Molasso).

Ah! come si sta ben!, 3 atti di Manca, Testa e Ripp. (Milano Eden, 17 maggio, Compagnia Testa Manca).

Porta Cicca, 2 atti di Carlo Rota, (Milano, Verdi, 25 maggio, Compagnia Rota Donati).

Fantasio, 2 atti di A. Francini e E. Pancani, (Torino, Alfieri, 26 giugno, Compagnia Vannutelli N. 2).

Non c'è posto per lei, di Carlo Panseri, (Genova, Giardino d'Italia, 4 luglio, Compagnia Testa Manca).

E' tornato Don Abbondio, 3 quadri di A. Tortoreto e U. Romanelli, (Milano, Eldorado, 20 agosto, Compagnia Bonecchi).

Senza la vela la barca non va, 3 atti di G. Moleti, (Napoli, Teatro Rossini, 1 settembre, Compagnia Durand).

Così va il mondo, di Ripp e Bel Ami, (Torino, Trianon, 6 settembre, Comp. Molasso).

A giorno si vedono le macchie, di Rambaldo, (R. Galdieri), (Napoli, Trianon, (data incerta), Compagnia Molinari N. 2).

Onoriteci e compatateci, di Manca, Carbone e Fiorita, (Genova, Politeama Genovese, ottobre, Compagnia Testa Manca).

L'aria di Roma, di G. Corvetto e Colombino Arona, (Roma, Morgana, 5 novembre, Compagnia Cisa).

La divina rivista, 3 atti di A. Tortoreto e U. Romanelli, (Milano, Eldorado, 5 novembre, Compagnia La Sociale).

A quel paese, di L. Somazzi, (Bologna, teatro Verdi, 15 novembre, Compagnia Rota-Donati).

8 *e* 8 = 16, di G. di Napoli e R. De Angelis, (Palermo, Olympia, 1 dicembre, Compagnia ?).

Giù la maschera, di R. Caucci, (Roma, Teatro Adriano, 3 dicembre, Compagnia ?).

Il paradiso c'è, 3 atti di Giovanni Mario Sala, (adattamento musicale del maestro Ugo Lacchini), (Milano, Eden, 23 dicembre, Compagnia italiana della rivista).

Biagio da Viggiuto, 3 atti di Carlo Rota, (Milano, Fossati, 24 dicembre, Compagnia: Rota-Donati).

—*Uno, due, tre*, 3 atti del Maestro Colombino Arona (lib. di Cesare e Federico De Maria), (Roma, Teatro Morgana, Compagnia Cisa).

LE OPERETTE STRANIERE IN ITALIA nel 1921.

Mazurka bleu, 3 atti di Franz Lehar, libretto di Leo Stein e Bela Jehnbach, (Torino, Balbo, 5 gennaio, Compagnia Domar Marzocchi).

Musica non originalissima per la quale l'autore si è valso qua e là della sua produzione precedente e in cui ritorrono persino spunti di motivi di notissime opere italiane. La strumentazione è fatta con abilità. Anche la favola riproduce tipi e vicende che ricordano altre operette dello stesso Lehar o di altri autori viennesi. Successo abbastanza buono.

L'amore sulla neve, 3 atti di Ralph Benatzky, lib. di Prager, (Roma, Quirino, 5 gennaio, Comp. Regini-Lombardo).

Musica non troppo briosa e in compenso molto sentimentale arieggiante talvolta all'opera lirica della quale però le manca la robustezza. La favola, per un operetta, è troppo melanconica e priva di movimento. La principessa Gertrude, innamorata di un giovane tenore di corte, è costretta, per ragioni di stato ,a sposare un duca che non ama. E il fugace idilio col tenore, nato nella foresta, tra la neve, si spegne assai tristemente. Successo assai buono.

La favola dei lillà, 3 atti di Bruno Granistaeten, lib. di Granis e P. Reni, (Genova, Politeama genovese, (Compagnia Darclée, (data incerta).

Musica garbata e trattata con nobiltà, ma senza voli e di originalità assai scarsa.

L'ultimo valzer, 3 atti di Oscar Strauss, lib. di Bammer e Grünwald, (Torino, Politeama Chiarella, 15 gennaio, Compagnia Città di Milano).

Non si discosta dal solito « figurino viennese » e, precisamente, da quel *Sogno di Valzer* che ha reso popolare il suo autore anche in Italia. Esito discreto.

L'ambasciatrice Leni, 3 atti di Leo Ascher, lib. di Buchbinder, (Genova, Politeama Margherita, 20 gennaio, Compagnia Lombardo N. 1).

Musica spigliata e abbastanza briosa, orchestrata bene. Non sempre originale. Libretto costruito con una certa solidità ispirato evidentemente a Madame Sans-gêne. Esito buono.

La baronessa dei Csikos, 3 atti di Georg

Jarno, lib. di Grunbaum, (Roma, Quirino, 2 febbraio. Compagnia Regini Lombardo)

Musica grigia e libretto insipido.

La dama del Circo, ? atti di Winterberg, libretto ?, (Livorno, Avvalorati, 4 aprile, Compagnia Bianchi Stella).

La maschera danzante, 3 atti di Ralph Benatzky, lib. di ?, (Firenze, Politeama Nazionale, 28 aprile, Compagnia Regini-Lombardo).

La musica abbastanza briosa e spigliata, per quanto porti il solito *cachet* viennese, riveste un libretto un po' meno scipito di tanti altri. Un giovane e una ragazza s'incontrano mascherati al veglione, si amano e si palesano il loro amore senza però rivelare l'essere loro. Il giovanotto vuol sapere chi sia la bella incognita e il caso l'aiuta. Egli ha uno zio mezzo rovinato che per restaurare il proprio patrimonio deve sposare una vecchia ma ricca castellana. I due vanno al castello dove, invece della vecchia, trovano una bellissima giovane che non è altri che l'incognita mascherina. La quale, naturalmente, sposa il nipote invece dello zio.

Esito buono.

La signorina Puck, 3 atti di Walter Kollo, lib. di ?, (Milano, Fossati, 18 maggio, Compagnia Lombardo N. 1).

Agave Film, 3 atti di B. Granistaeten, libretto di P. Reni, (Torino, Polit. Chiarella, 21 maggio, Comp. Simet).

La contessa degli Tzigami, 3 atti di Zsigmond, lib. di Martos Ferenc e Kulimilyi Ernö, (Milano, Kursaal Diana, 28 maggio, Compagnia Domar-Marzocchi).

Fifì, 3 atti di E. Christinè, Lib. di Mellimetz e Sonnaz, (Milano, Fossati, 11 giugno, Compagnia Rota-Donati).

Operetta di genere satirico parodistico di cui abbiamo l'insuperato esempio nella « Bella Elena ». Musica spigliata e piacevole.

Esito buono.

Sangue d'artista, 3 atti di Eysler, libretto di ?, (Napoli, Eldorado, 28 giugno, Compagnia Vitale).

Bazar d'amore, 3 atti di Eysler, (Roma, teatro Nazionale, 3 settembre, Compagnia: Domar Marzocchi).

Film-Club, 3 atti di B. Granistaeten, libretto di P. Reni, (Roma, Alhambra, 23 settembre, Compagnia Masucci).

La ragazza olandese, 3 atti di E. Kalmann, libretto di Leo Stein e Bela Jehnbach (riduzione di Cesare Sacchetti), (Milano, Lirico, 24 settembre, Compagnia Polisseni, Altieri, Zanchi).

Musica bella per quanto non sempre originalissima e talvolta un po' enfatica. Predomina la parte sentimentale a scapito di quella comica. Eccellente la strumentazione. Il libretto non è dei peggiori.

Due principi di sesso diverso sono fidanzati senza conoscersi. Ma il giorno degli sponsali lo sposo preferisce fuggire in Olanda mandando alla corte della sposa il suo segretario per rompere ogni impegno. Nessuno però osa infrangere l'illusione della principessa e il matrimonio avviene per procura. Quando la principessa scopre la verità, si reca in Olanda e, travestita da *kellerina* rintraccia il principe, lo innamora e lo sposa sul serio.

Esito assai buono.

Adolaro ringiovanisce, 3 atti di Walter Kollo, lib. di ?, (Milano, Fossati, 22 ottobre, Compagnia Regini-Lombardo).
gnia Regini-Lombardo).

« Pochade », che sfrutta la scoperta del prof. Woronoff che procura una seconda giovinezza coll'innesto delle ghiandole interstiziali, rivestita di una musica assai brillante. Successo assai buono dovuto principalmente alle situazioni piccanti e al dialogo un po' libero.

La falena, 3 atti di O. Strauss, lib. di Wilner e Bodanakgy, (riduzione di Carlo Zangarini), (Roma, Teatro Adriano, 24 ottobre, Compagnia Gragnani Tosi).

Esito mediocre.

Sogni di fanciulle, 3 atti di Leo Ascher, (Roma, Teatro Adriano, 14 novembre, Compagnia Gragnani Tosi).

Esito mediocre.

Bazar d'amore, 3 atti di Eysler, lib. di ?, (Napoli, Teatro Bellini, 17 novembre, Compagnia ?).

Una notte di danze, 3 atti di Oscar Strauss, (Firenze, Teatro della Pergola, 5 dicembre, Compagnia ?).

Successo mediocre.

Juski balla, 3 atti di Ralph Benatzky, (Roma, Teatro Eliseo, 26 dicembre, Compagnia Stabile dell'operetta).

Artisti d'Operetta

nel 1921.

(I.a Serie 1921).

CARMEN REVELLI.

Torinese di nascita entrò in arte nel 1912, debuttando come «soubrette» nella Compagnia di Carmen Mariani, dove rimase due anni. Col medesimo ruolo passò successivamente nelle seguenti compagnie: nel 1914, Compagnia «Forconi»; nel 1915-16 nella «Città di Milano»; nel 1917, nella «Nuovissima»; nel 1918 nella «Città di Venezia»; nel 1919 nella «Città di Roma», nel 1920 nella «Roma bis». Nel 1921 formò compagnia per proprio conto. Durante una carriera assai brillante interpretò le seguenti operette: *Duchino, Figlia di Madama Angot, Boccaccio, Campane di Corneville, La cicala e la formica, Geisha, Sogno di un valzer, Il birichino di Parigi, La vedova allegra, Il Conte di Lussemburgo, La principessa dei dollari, Manovre d'autunno, Primavera scapigliata, Casta Susanna, Eva, La regina del fonografo, Madama di Tebe, La duchessa del Bal Tabarin, Il re di chez Maxim, La signorina del Cinematografo, Miss Demonietto, Grand Hotel, L'amor mio non muore, Dall'ago al milione, La bella Risette, Il cavaliere della luna, Da mezzanotte all'una,* ecc., ecc. Fu la prima che interpretò in Italia la parte della protagonista nel *Birichino di Parigi*, del Maestro Montanari, rappresentato a Torino per la prima volta dalla Compagnia di Dante Forconi.

GONDRANO TRUCCHI.

Nato a Marsala il 18 aprile 1890 entrò in arte — dice lui — il 19 dello stesso mese. Ciò si spiega col fatto ch'egli appartiene ad una famiglia di artisti che ha dato all'operetta altri comici apprezzatissimi come lui: i suoi fratelli cav. Renato e Oreste.

Egli debuttò come corista nella Compagnia Gargano passando nel 1907 da questa a quella di Augusto Angelini. Ma dotato di pronto ingegno e di una naturale *vis comica*, non tardò molto a salire i primi gradini della non facile carriera. Infatti lo ritroviamo, nel 1908, generico in Compagnia di Maurizio Parigi, col quale rimase anche nel 1909, come generico primario e nel 1910 come caratterista. Nel biennio 1915-16 entrò a far parte della «Città di Milano» col ruolo di caratterista prima e poi con quello di primo attor comico, che ha conservato fino ad ora. Dal 1917 al 1919, richiamato alle armi, fu soldato nella grande guerra guadagandovi due croci. Nel 1919 entrò a far parte della Compagnia «Città di Roma» quale condirettore; passò nel 1920 alla «Roma bis» come direttore, carica che conservò anche nel 1921 nella Compagnia «Gragnani Tesi», sempre sostenendo il ruolo di primo attor comico.

ANITA OSELLA.

E' nata a Roma ed entrò in arte nel 1913 quale generica primaria nella Compagnia Caramba Scognamiglio, dove rimase fino al 1915. Dal 1915 al 1920 fu «utilité» nella Compagnia di Ettore Vitale. Con queste due Compagnie rimase durante i detti anni in Ispagna e nell'America del Sud. Nel 1920 entrò a far parte della «Vannutelli N. 1», debuttando a Parma quale «soubrette» con ottimo successo. Nel 1921 passò nella «Mauro N. 1». L'Osella ha un vastissimo repertorio che comprende quasi tutte le operette antiche e moderne.

GIACOMO OSELLA.

Nacque a Montecarlo in Francia nel [illegible] ed entrò in arte nel 1909 come cantante lirico, debuttando quale baritono nel *Don Pasquale* al teatro Balbo di Torino. Dal 1909 al 1912 rimase nella lirica contando

svariatissime opere. Nel 1913 entrò a far parte della compagnia d'operette di Alfredo Grandi, colla quale fu nell'America del Sud rimanendovi anche l'anno 1914. Durante il biennio 1915-16 fu nella Compagnia di P. Maresca, che agiva al Brasile. Dal 1916 al 1920 fu scritturato da Ettore Vitale per la sua « tournée » in Argentina, Cile. Perù, Bolivia ecc. Tornato in Italia si scritturò nel 1920 con la Compagnia Vannutelli N. 1, debuttando a Parma con successo, quale buffo e caraterista — ruoli che aveva assunto fin dal 1916 — nella parte di « Fery de Kereks » nella *Principessa della Czarda*. L'Osella ha un vasto repertorio operettistico.

ALFREDO PLINIO.

E' nativo di Ferrara. Dotato di una simpatica voce di tenore lirico entrò in arte nel 1903 debuttando il 1 gennaio. Rimase nella lirica fino al 1910 e in questo decorso di tempo eseguì ventidue opere.

Nel 1910 entrò a far parte della Compagnia d'operette « Gravina » per una tournée in Ispagna, quale primo tenore assoluto, rimanendovi anche l'anno successivo. Dal 1911 al 1913, collo stesso ruolo, fu in Compagnia « Città di Milano ». Dal 1913 al 1918 fece parte della « Lombardo N. 1 ». Nel biennio 1918-19 fu con la Compagnia « Pozzi-Petroni » e nel 1920 fu scritturato da « L'Arte Moderna ». La carriera del Plinio è stata assai brillante.

CORRADO BARTOLI.

Nato a Bologna nel 1888 entrò in arte nel 1909 quale tenore lirico. Entrò in operetta nel 1914, nella Compagnia di Carmen Mariani come primo tenore e vi rimase fino al maggio del 1915. Durante questo periodo interpretò le seguenti operette: *Conte di Lussemburgo*, *Vedova allegra*, *Geisha*, *Mascotte*, *Principessa dei dollari*, *Reginetta delle rose*, *Miss Helyette*, *Eva*, *Saltimbanchi*, *Casta Susanna*. Nel 1915, richiamato alle armi per la guerra, fu capitano nel R. Esercito e rimase ferito tre volte. Dopo la smobilitazione si scritturò nella Compagnia « Arte moderna » e quindi nella Compagnia « Polisseni-Altieri-Zanchi » cantando in *Birichino di Parigi*, *Manovre d'autunno*, *Sogno d'un valzer*, *Hai visto l'Elmo?*, *Bella Risette*, *Duchessa del Bal Tabarin*, *Nichette*, *Addio giovinezza*, *Cinema Star*, *Ave Maria*, *Amami Alfredo*, *Madama di Tebe*, *Re di chez Maxim*, *Zampe di velluto*, *S. E. Belzebù*, *Kiss Kiss*, *Fifi* ecc.

GIGI FERRARI.

E' milanese ed esordì quale attore drammatico, col ruolo di generico, nel 1910, nella Compagnia di Gemma Caimmi, colla quale rimase anche durante il successivo 1911. Nel 1912 fu scritturato nella Compagnia stabile del teatro Argentina, da dove passò in quella dei Grandi spettacoli, diretta da Gualtiero Tumiati, rimanendovi anche nel 1913.

Nel 1914 entrò a far parte della Compagnia di riviste di Carlo Rota. Dal 23 maggio 1915 al 1919 fu soldato al fronte italiano, albanese e macedone, ritornando invalido di guerra. Di nuovo in patria, riprese il suo posto nella Compagnia Rota, divenuta nel 1921 « Rota-Donati », dove trovasi tuttora e della quale costituisce uno dei migliori elementi, avendovi creato gustosissime macchiette fra cui, notevole, quella del Cameriere comunista nel *Barbapedana* di Veneziani e Mazzucato.

NATALINA REVELLI STABILE.

Nata a Torino entrò in arte nel marzo 1913 scritturandosi quale generica utilité nella Compagnia di Dante Forconi. Passò successivamente, collo stesso ruolo, nella Compagnia « Città di Milano » e « Città di Venezia ». Da questa passò più tardi come soprano nella « Città di Roma bis », e, conservando sempre il medesimo ruolo, fece parte poi della « C. I. D. » e della Compagnia « Granieri ». La Revelli Stabile possiede tutto il repertorio operettistico.

IRMA CAMBI.

E' nativa di Grosseto. Dotata di una gradevole voce di soprano leggero fu allieva della professoressa Baldisseri di Firenze e nel 1916 debuttò al Comunale di Ferrara con *L'Elisir d'amore* Fu quindi al « Regio » di Reggio Emilia a Lugo, a Firenze, cantando, oltre l'opera suddetta, anche la parte di « Rosina » del *Barbiere di Siviglia* e poi *Sonnambula*, *Don Pasquale* e altre opere del suo repertorio.

Passò più tardi all'operetta, scritturata in Compagnia « Bonomi » prima e poi nella « Gragnani Tosi » quale soprano e soprano

brillante. Come tale ha interpretato moltissime operette, fra cui: *Casta Susanna*, *Birichino di Parigi*, *Vedova allegra*, *Mademoiselle Krisantemo*, *Celesti figlie*, *Principessa dei dollari*, *Conte di Lussemburgo*, *Ave Maria*, *Vergine rossa*, *Addio giovinezza*, *Re di chez Maxim*, *Geisha*, *Duchessa del bal Tabarin*, *Grand Hotel*, *Poupée*, *Sogno d'un valzer* ecc.

IGNAZIO STABILE.

Nato a Roma nel 1885 entrò in arte nel 1910. Fu prima nella Compagnia Bonomi, da cui passò successivamente in quelle di Dante Forconi, Cid, Granieri, Roma N. 2, e Città di Milano. E' apprezzato concertatore e direttore d'orchestra che ha grande pratica di tutto il repertorio operettistico vecchio e nuovo.

MIMI' AYLMER.



Nata a Londra, entrò in arte nell'anno 1914 creando uno speciale numero di varietà. Presentandosi al pubblico, vestita delle più ricche ed eleganti « toilettes » cantava canzoni inglesi, francesi ed italiane, accompagnandosi al piano. Si produsse così al « Trianon » di Milano, al « Margherita » di Roma, all' « Eldorado » di Napoli, al « Biondo » di Palermo ecc. Guadagnava — dicono le cronache — 500 lire per sera. Fu la prima interprete della *Serenata* del maestro Toselli.

Un bel giorno Mimì Aylmer si sentì attratta dal teatro d'operetta e nel 1918 entrò a far parte della Compagnia « Lombardo N. 1 », e poi della N. 2, quale prima donna brillante e « soubrette ». Con gli stessi ruoli passò nel 1919 nella Compagnia « Nazionale Bartoli », nel 1920 nella « Vannutelli N. 2 » e nel 1921 nella « Città di Milano ». Il repertorio dell'Aylmer comprende *Madama di Tebe*, *Casta Susanna*, *Regina del fonografo*, *Duchessa del bal Tabarin*, *Santarellina*, *Re di chez Maxim*, *Dove canta l'allodola*, *Principessa della Czarda*, *Rosa di Stambul*, *Signorina Puck*, *La Pompadour*, *Le pillole del Diavolo*, *La montagna di luce*, *Acqua cheta*, *Lucciola*, *La piccola cioccolataia*.

NUTO NAVARRINI.

E' giovanissimo, essendo nato a Milano nel 1900. A 17 anni entrò in arte scritturandosi come primo attor comico nella Compagnia « Lombardo N. 1 », dove rimase fino a tutto il 1919 creandovi, per primo in Italia, le parti di « Badurel » in *Linotte*, « Cerinaro » in *Patatrac*, « Sigismondo » in *Coclo* « Angelo Michele » in *Madama di Tebe*, « Catullo » nel *Figlio in accomandita*, « Renato » in *Vendemmia*, « Bijou » in *Re di chez Maxim*, « *Cleo de Mérode* » in *Sì*. Intrepretò inoltre tutte le parti di « buffo » in *Regina del fonografo*, *Birichino di Parigi*, *Prestami tua moglie*, *Duchessa del bal Tabarin*, *Cavaliere della luna*, *Signore del Tassametro*, ecc., ecc.

Nel 1920 il Navarrini fu scritturato come attor comico dalla Compagnia « Gragnani Tosi N. 1 » della quale fu anche condirettore e interpretò: *Grand Hotel*, *Medium Lulù*, *Ave Maria*, *Addio giovinezza*, *Santarellina*,

Vergine Rossa, Rosa di Stambul, Celesti figlie, Quando l'amore bussa, Le belle di notte, La signorina del Cinematografo, La Mascotte, La principessa dei dollari, La vedova allegra, Sogno d'un valzer.



NUTO NAVARRINI

Nel 1921 egli ornò a far pare della « Lombardo N. 1 ».

MANFREDO BIANCHI.

Nato a Milano, debuttò nel 1914 nella Compagnia di riviste di Carlo Rota, passando nel 1915 come secondo attor comico nella Compagnia d'operette Caracciolo e soci. Nel 1916 da secondo divenne primo attor comico ed entrò nella Compagnia « Città di Roma », da cui passò, nel 1917 in quella di Bianchi De Petro-Galli, per ritornare nell'anno stesso con Carlo Rota. Nel 1918 fece parte della Compagnia di Guido Riccioli e nel biennio 1919-20 fu di nuovo con Rota. Nel 1921 entrò a far parte della Compiagnia dialettale milanese « La Lombarda ». E' un attore coscienzicso che ha saputo creare riuscite macchiette nelle svariatissime riviste che ha interpretato.

(*2.a Serie 1921*).

GIUSEPPE BATTAGLINI.

Nato ad Acireale in Sicilia, debuttò nel 1897, quale basso, nella parte di « Don Guritano » nel *Ruy Blas*. Rimase nel teatro lirico per 9 anni cantando *Puritani, Trovatore, Faust, Gioconda, Pescatori di Perle, Lucia, Favorita* e molte altre del repertorio. Ritiratosi dalle scene esercitò per sei anni l'insegnamento del canto in Roma. Nel 1912 entrò a far parte come baritono e generico primario nella Compagnia d'operette « Granieri » colla quale si recò in Ispagna cantando anche parti di baritono e di basso in opere serie. Nel 1916 si scritturò come caratterista nella Compagnia « Novissima » e poi successivamente nella Nazionale N. 1 e 2, in quella di Odette Marion e nella Bianchi Stella. Nel campo operettistico ha interpretato: *La buona figliola, Il cappello di paglia, Ave Maria, Il conte di Lussemburgo, Prestami tua moglie, La principessa della Czarda, Rosa di Stambul, Fata del Carnevale* e molte altre.

GUIDO PETRUNGARO.

E' nato a Cosenza ed è entrato in arte nel 1898, come attor comico nella Compagnia napoletana « Petito ». L'anno seguente entrò a far parte come secondo attor comico nella Compagnia d'operette Sarnella, con cui rimase anche l'anno susseguente. Nel biennio 1901-02 fu col medesimo ruolo nella Compagnia Tomba. Nel 1903, sempre come attor comico e in più direttore artistico, entrò a far parte della Compagnia « Città di Foggia », colla quale rimase parecchi anni. Colla stessa carica e con lo stesso ruolo, nel 1909 fu in Compagnia Fabrini. Nel 1910 fu attore cinematografico, lavorando per la « Savoia Film » di Torino.

Nel 1911, attore e *metteur en scene* nella « Gloria Film » e nel 1914 proprietario, *metteur en scene* e attore della «Splendor Film». Durante la guerra fu militare e, nel 1917, promosso ufficiale, fu ideatore del Teatro di propaganda e formò una compagnia di militari per la rappresentazione di lavori drammatici. Nel 1918 fu nominato Cavaliere della Corona d'Italia per meriti di guerra.

Dopo la smobilitazione si scritturò come

secondo attor comico e direttore di scena della Compagnia d'operette « Bartoli »

GUIDO CHECCHI

E' fiorentino di nascita. Entrò in arte nel 1890 debuttando come baritono nell'opera seria dove rimase per diciotto anni eseguendo circa novanta opere. Nel 1908 entrò in operetta in qualità di caratterista e baritono, interpretando i personaggi principali del repertorio operettistico specialmente moderno. Da cinque anni fa parte della Compagnia « Vannutelli N. 1 ».

ENRICO SACCHI.

Milanese. Entrato in arte nel 1893 come baritono d'opera seria, passò all'operetta nel 1895 nella Compagnia Palombi-Magnani. Nel 1899 passò in quella Coniglio-Valla recandosi in America, dove entrò nella Raffaele Tomba. Ritornò alla lirica nel 1902 per rientrare in operetta, in Compagnia Lombardo-Calligaris-Gravina nel 1903, con Palombi-Magnani nel 1904, con Carlo Lombardo nel 1905, con Lahoz nel 1909, sempre come baritono nel 1911, come caratterista in Compagnia Jolanda-Favi nel 1912, con la Sarnella nel 1915, con Scognamiglio-Caramba-Carucciolo nel 1916, con la Nuovissma nel 1907, con la Lombardo N. 2 nel 1920-21 con la Regini-Lombardo. Durante la lunga carriera operettistica il Sacchi interpreto, nel suo ruolo, *Gilda di Narbona, Babolin, La Poupée, Marechal Gondron, Il giro del mondo in 80 giorni, Petites Brebis, Robinson, Vedova allegra, Cavaliere della luna, Geisha, Casta Susanna, Cappello di Paglia di Firenze, Sì, Madama di Tebe, Dalla terra alla luna, Carnet del diavolo, La bella Elena, Prestami tua moglie, Il diavolo in corpo, La Mascotte, Regina del Fonografo* ecc.

OSMINO MADDALENA.

E nato a Zara ed entrò in arte nel 1882, come secondo brillante nella compagnia dialettale veneta « Benini-Raspini » rimanendovi anche nell'anno seguente. Nel 1884 passò in compagnia di Ermete Zacconi, e fino al 1890 rimase in compagnie di prosa ora come secondo brillante ed ora come secondo carattere. Nel 1891 entrò in operetta in Compagnia Bruto Bocci come buffo e collo stesso ruolo passò susseguentemente in quelle di Gaetano Tani e figlie e Darvia nella quale ultima fu anche direttore artistico. Dopo di che formò una Compagnia di sua proprietà e scioltasi questa entrò in quelle di Bonaccioni Alessandro, Tomba, Scalvini, e finalmente in quella di Guido Riccioli, dove si specializzò nella creazione di macchiette.

TULLIO CATELLA

Nato a Roma, debuttò nella lirica come basso nel 1910. Nel 1914 entrò in operetta eseguendo tutto il repertorio antico e moderno quale caratterista. Nel 1920, col medesimo ruolo entrò nella Compagnia « Roma » e nel 1921 nella Compagnia Attanasio.

(*3 a Serie 1921*).

EDUARDO FAVI.

E nato a Castiglion Fiorentino ed entrò in arte, giovanissimo, nel carnevale del 1879, nella Compagnia di Gaetano Tani, come generico e ballerino, ruoli che tenne anche l'anno successivo nella Compagnia di Carlo Casiraghi. Nel 1881 fu generico primario con Raffaele Tomba, comico nel 1882 con Raffaele Scognamiglio, nel 1883 di nuovo con Gaetano Tani, nel 1884 con Priamo Favi e Luisa Pagay, nel biennio 1885-86 con Soave-Tagliapietra, in quello 1887-88 con Bruto Bocci, in quello 1889-90 con lo Scalvini, nel 1891-92 con Luigi Maresca, nel 1893 nella Compagnia di Giovanni Gargano, nel 1895 in quella del cav. Giovanni Caracciolo.

Nel 1896 giunse al direttoriato, pur conservando il suo ruolo di comico, nella Darvia Favi e nel 1900 nella grande Compagnia Suvini-Zerboni. Sempre come comico passò nel 1901 nella Compagnia di Ciro Scognamiglio e ritornò direttore e comico nel 1903 colla Compagnia Alcozer - Giacobazzi. Nel biennio 1905-1906 fu comico e caratterista in Compagnia Giulio Marchetti; comico e direttore nel 1907 nella Stabile Suvini-Zerboni, dove rimase fino al 1910, anno in cui fu capo-comico e direttore nella Compagnia di sua proprietà in sociale con Anita Jolanda, compagnia che si sciolse quattro mesi dopo. Allora il Favi entrò come comico caratterista e direttore nella Compagnia di Tommaso Mauro, rimanendovi fino alla fine del 1911. Nel 1912 fu comico e direttore della Compagnia di Guido Mascagni passando nel 1914, col medesimo ruolo e colla medesima

carica nella «Modernissima», e poi come direttore e caratterista nella «Nazionale» (in cooperativa). Nel 1915 fu per alcuni mesi col cav. Gennaro Caracciolo, ma nello stesso anno lo ritroviamo direttore e caratterista con Amedeo Granieri. Nel 1916 passò nella «Moderna» (Finzi-Davico) e, in quello stesso anno, direttore generale della «Nazionale bis». Nel 1918 entrò come direttore comico e caratterista nella compagnia «L'operetta» (di F. Boscassi e C.) e nel 1919-20 direttore e caratterista della Compagnia di Ivan Darclée.

Durante la lunghissima e brillante carriera interpretò i personaggi del suo ruolo nel repertorio vecchio e nuovo, creando tipi, alcuni dei quali sono rimasti memorabili. Citiamo rapidamente: *Fritellini* nella *Mascotte*, *Agamennone Karabul* nelle *Amazzoni*, *Floridoro* in *Santarellina*, *Brissac* e *l'Abate* nei *Moschettieri al Convento*, *Scalza* nel *Boccaccio*, *Bernardo* nei *Granatieri*, il *Vicerè* nella *Pericholle*, *Landerico* nella *Notte a Venezia*, *Whun-chi* nella *Geisha*, *Rolandino* in *Re Rolandino*, *Gambalesta* nel *Giro del Mondo*, *Cander* nella *Principessa dei dollari*, *Basilio* nel *Conte di Lussemburgo*, il *Duca di Pontarcy* nella *Duchssa del Bal Tabarin*, il *Carbonaio* nel *Marchese del Grillo*. — Le operette messe in iscena dal Favi sono numerosissime. Ricorderemo le principali: *La vedova allegra Luna azzurra*, *La dolce Lola*, *La fata della sorgente*, *Il Crisantemo bianco*, *La figlia del tamburo maggiore*, *Il nido delle rondini*, *Il sogno di un valzer*, *La divorziata*, *Madama di Tebe*, *La vendemmia*, *Il principe di terra gialla*, *Il bacio proibito*, *Il bigamo*, *Eva*, *La bella Risette*, *Miss Mabel*, *il Ragno d'oro* ecc.

Al Favi si deve anche la riduzione del *Giro del mondo* per il quale scrisse le parole e la musica, la traduzione in spagnuolo del *Marchese del Grillo*, e il libretto del *Viaggio di piacere*, musicato da Carlo Lombardo.

GIANNI SARTORI.

Nativo di Venezia, studiò musica col maestro Oreste Ravanello e ottenne più tardi il diploma di professore di contrabbasso al Liceo Benedetto Marcello. Si pose quindi a studiare composizione e fu allievo anche del Maestro don Lorenzo Perosi. Varii suoi pezzi musicali furono pubblicati dalla ditta Sonzogno e Fantuzzi. A 24 anni, possedendo una gradevole voce di tenore, studiò il canto ed esordì alla «Fenice» di Trieste cantando con buon successo *La Traviata* e *I puritani*. In seguito cantò in vari teatri d'Italia *La Bohème*, *il Barbiere di Siviglia*, *La Tosca*, *La Mignon* ed altre. Prese parte anche ad una *tournée* all'estero. Nel 1900, se non erriamo, si scritturò nella Compagnia d'operette di Ciro Scognamiglio che lo condusse nell'America del Sud in un giro che durò tre anni e durante il quale interpretò numerose operette: *La figlia di Madama Angot*, *La cicala e la formica*, *I saltimbanchi*, *La Geisha* ecc.

Ritornato in Italia, fu primo tenore nella Compagnia «Calligaris-Lombardo», poi in quelle di Alfredo Tomba e di Augusto Angelini e nella «Città di Firenze», colla quale fu di nuovo in America. In questa seconda *tournée* si distinse specialmente in *La Mascotte*, *Les petites Brebis*, *La bella profumiera*, *La bella stiratrice*, *L'oncle Celestin*, *La vedova allegra* ecc.

Nel 1904 formò una Compagnia per proprio conto e fu capocomico. Fu anche attore cantante nella Compagnia di «Commedie musicali» e maestro di canto. Durante gli ultimi anni fu attore nella Compagnia di riviste di C. Rota, contribuendo a mettere in iscena le principali riviste apparse alla ribalta dell'Eden.

Nel 1917, in seguito alla morte in guerra dell'unico figlio, si ritirò dalle scene, ma per poco. Ora è di nuovo in arte.

DANTE MAJERONI.

E' fiorentino, figlio d'arte, proveniente dal teatro di prosa. Infatti, fino ai 18 anni egli rimase nella Compagnia drammatica del padre Achille. Per un certo periodo fu poi *amoroso* con Giacinta Pezzana e più tardi nella Compagnia «Duse-Emanuel» col medesimo ruolo. Ritornò quindi col padre, ma un bel giorno abbandonò la drammatica per entrare nella compagnia d'operette di Raffaele Tomba, rimanendovi undici anni come tenore comico. Direttore artistico della Compagnia Tomba era Giulio Marchetti, il quale un giorno, ebbe dei dssensi col Tomba stesso e si ritirò dalla Compagnia. Dante Majeroni lo sostituì nel direttoriato rimanendo nella medesima Compagnia per altri 8 anni nella sua nuova qualità.

Morto Raffaele Tomba, mentre la Compagnia si trovava in America, il Majeroni ritornò in Italia e formò insieme al Maestro Capellano una Compagnia che andò ad agire in Egitto. Poi fu per cinque anni con Magnani e quindi fu chiamato a dirigere la Compagnia formata da Suvini e Zerboni dove rimase altri cinque anni. Quando nacque la Caramba-Scognamiglio, egli fu chiamato a dirigerla. Con questa Compagnia fu per molti anni in America. Terminati i suoi impegni tornò in Italia e comprò la «Città di Milano».

Durante la sua lunga carriera direttoriale il Majeroni mise in iscena una quantità stragrande di operette. Diremo solo delle principali: *Il venditore di uccelli*, *Il carnet del diavolo*, *La befana*, *Ninon de Lenclos*, *Primavera scapigliata*, *Alì Babà*, *Tre desideri*, *I vagabondi*, *Maggiorana*, *La polvere del Pirlimpinpin*, *Cenerella*, *Floradora*, *I saltimbanchi*, *Hans il suonatore di flauto*, *La secchia rapita*, *La vedova allegra*, *Il conte di Lussemburgo*, *Eva*, *Boccaccio*, *D'Artagnan*, *Quaresima d'amore*, *La poupée*, *La principessa della Czarda*, *La casa delle tre ragazze*, ecc., ecc. interpretando le parti di tenore comico prima, e poi quelle di caratterista.

ITALIA DAL LAGO.

E' veneta e proviene dal teatro lirico, nel quale esordì nel 1884 cantando a Parma la parte di *Gilda* nel *Rigoletto*. Da Parma passò al Teatro Fenice di Venezia e poi a Milano per cantare quindi in tutte le principali città d'Italia. All'estero fu a Pietroburgo, a Odessa, a Costantinopoli, nell'America del Sud, in Ispagna dove rimase per tre anni dando recite straordinarie di *Carmen*, a Siviglia, a Madrid, a Barcellona, a Valenza, a Bilbao ecc. Quando Ciro Scognamiglio formò la sua Compagnia, una delle più complete del teatro d'operetta, scritturò la Dal Lago che creò la parte di *Bianca Maria* nelle *Locole Michu*. Fu in seguito *La formica* nelle féerie *La cicala e la formica*, *M.me de' Treville* in *D'Artagnan*. Lasciata la Compagnia Scognamiglio fu per tre anni con Giulio Marchetti e poi nella Compagnia Caramba Scognamiglio. Nel 1914 abbandonò il Teatro, ritirandosi a vita privata in campagna, sulle rive del Piave. Nel 1917, quando avvenne la rotta di Caporetto, dovette



in fretta abbandonare il suo ritiro, profuga, e ritornò in arte scritturandosi quale caratterista nella Compagnia Vannutelli.

UMBERTO BONOMI.

E' nato a Roma ed è entrato in arte nel 1885, ancora ragazzo, esordendo come cantore nella Compagnia di Operette e Fiabe Visconti Gargano, nella quale rimase fino al 1889 assumendo il ruolo d' generico. In quest'anno passò nella compagnia Campanelli-Moretti e nel 1902 in quella di Giovanni Gargano come generico primario. Durante l'anno 1903 lasciò l'operetta per darsi alla prosa e fu *amoroso* nella Compagnia dialettale romana Tamburi-Raffaeli. Nello stesso anno si associò con Campanelli e fu capocomico di una propria Compagnia d'operette con Rosa Saxe. Nel 1904, lasciato il capocomicato entrò quale attor comico nella Compagnia Ronzi Capponi e poi in quella

di Francesco Gargano dove rimase fino al 1906, anno nel quale passò nella Foffano Lauri, rimanendovi per un biennio. Dal 1908 al 1911 fu nella Compagnia Mauro e dal 1911 al '14 nella Compagnia Sociale. Nel 1914 ritornò a dirigere una Compagnia propria.



UMBERTO BONOMI

e nel 1920, sempre conservando il suo ruolo di attore comico, prese la direzione della Compagnia « Roma ».

Il repertorio del cav. Bonomi comprende tutte le operette antiche e moderne. Di quest'ultime egli ne ha messe in iscena parecchie per la prima volta, fra cui: *La ragazza del villaggio, La fanciulla del ghetto, Manovre d'autunno, La favola della principessa, Ma l'amor mio non muore, La vergine rossa, Grand Hotel, Le belle di notte*, ecc., ecc.

ARTURO FURLAI.

Nacque a Napoli ed entrò in arte nel 1886 esordendo come brillante nella Compagnia drammatica Giovanetti-Peretti-Sainati. Nel 1890 entrò in operetta come secondo buffo nella Compagnia Filippo Arpa, passando successivamente come attor comico, nel triennio 1891-93 in compagnia di Emilia Persico, nel biennio 1894-95 in Compagnia propria, nel 1896 in Compagnia Caracciolo, nel 1897 in Compagnia Giovanni Gargano, nel 1898-99 in Compagnia Coniglio-Valla durante la sua *tournée* al Brasile, nel 1900 in Compagnia Gargano-Bertini.

Nel 1901, conservando il proprio ruolo, ma divenendo direttore artistico, passò in Compagnia Lanzi; nel 1902 *tournée* al Brasile con la Compagnia del Duca de Carvalho, dal 1903 al 1905 in Compagnia propria; nel 1906 in Compagnia Tomba; nel triennio 1907-1909 in Compagnia propria. Durante gli anni 1910 e 1911 il Furlai si produsse come attore cinematografico ma nel 1912 rientrò in operetta, nella compagnia Cooperativa N. 2, passando quindi dal 1913 al 1918 in Compagnia Lombardo N. 1, come caratterista e direttore, e da quella nella Compagnia Zerboni Mentaschi, poi Molasso nel 1919 fino a che nel 1920 costituì in sociale la Compagnia Furlai-Fioretti.

E' naturale che in una così lunga carriera, il repertorio di Arturo Furlai sia vastissimo. Va infatti dal *Gran Mogol* al *Conte di Lussemburgo*, dal *Duo dell'Africana* a *Prestami tua moglie*, dal *D'Artagnan* a *Madame de Thèbes*, dai *Granatieri* alla *Duchessa del Bal Tabarin*, dal *Duchino* alla *Regina del Fonografo*, dalle *Campane di Corneville* alla *Casta Susanna*, dalla *Geisha* alla *Signorina mia moglie, Linotte, Le vie dell'amore*, ecc., ecc.

FRANCESCO GARGANO.

Nacque ad Arola (in provincia di Benevento) ed entrò in arte nel 1889. Le Compagnie principali nelle quali ha esplicato la sua attività artistica furono la Soarez-Acconci, nella quale, come comico generico interpretò le parti di *Frate Baldassare* e *Maestro Ilario*, in *Poupè, Belle Care* nel *Carnet del Diavolo, Papà Michu* nelle *Piccole Michu, Venerdì* in *Robinson Crosuè*; la « Città di Milano », dove come primo attor comico agì nella *Figlia del tamburo maggiore*, nella *Vedova allegra*, nel *Crisantemo bianco* e nel *Capitan Fracassa*; « Gea della Carisenda », della quale fu anche direttore

nel biennio 1901-1902 interpretando le parti di *Lotario* in *Sogno di un valzer*, *Niegus* nella *Vedova allegra* e dello *Czar* in *Amor di principi*. Nel biennio 1903-1904 fu nella Compagnia di Gino Vannutelli, primo attor comico e condirettore interpretando *Reginetta delle Rose*, *Il birichino di Parigi*, *La candidata*, *I moschettieri al Convento*, *Primavera scapigliata* ecc., ecc.

Quindi passò nella Compagnia di Odette Mario, interpretando le parti del suo ruolo di tutto il repertorio moderno.

OLIMPO GARGANO.

E' nato in Argentina e più precisamente a Rosario di Santa Fe. Entrò in arte nel 1895, in Compagnia di Giovanni Gargano, dalla quale passò nel 1898 nella Soarez.Aconci. Nel 1902 entrò nella Compagnia Tomba-Adorni dove rimase fino al 1905, epoca in cui fu con Amelia Soarez. Dal 1907 a tutto il 1909 fu scritturato nella «Città di Milano». Durante il biennio 1910-11 fu in Compagnia di Gea della Garisenda. Nel 1912-13 nella «Cooperativa N. 2», dal 1914 a tutto il 1918 di nuovo nella «Città di Milano», nel 1919-20 nella «Regini Lombardo» e nel 1921 fu scritturato nella Compagnia Darclèe. Avendo esordito come macchiettista, fu più tardi attore comico e con tale ruolo interpretò numerose operette quali: *Amor di principi*, *Hans il suonatore di flauto*, *La casta Susanna*, *Eva*, *I milioni di Miss Mabel*, *Santarellina*, *La reginetta delle rose*, *Finalmente soli*, *il Birichino di Parigi*, *Il Cavaliere della luna*, *Addio giovinezza!* *La signorina del cinematografo*, *Madama di Tebe*, *Sì*, *Sullyvan*, *L'avvocato ballerino*, *La duchessa del Bal Tabarin*, *La regina del fonografo*, *Cinema Star*, *La vedova allegra*, *Amore sulla neve*, *Mercato di ragazze*, *Capitan Fracassa*, ecc.



LUIGI MERAZZI.

Nacque a Venezia, ed entrò in arte nella quaresima del 1898, come attore drammatico, esordendo, nel ruolo di generico, nella Compagnia dialettale veneziana «Giacinto Gallina», diretta da Ferruccio Benini.

La sua entrata nell'operetta avvenne nel 1900, anno nel quale fu scritturato, come generico, da Ciro Scognamiglio. Nel 1901 passò nella Compagnia Lanzi come caratterista; nel 1902 nella Raffaele Tomba, generico primario; nel 1903 nella Compagnia Palombi, caratterista; nel 1904 Compagnia Aristide Gargano; nel 1905 Compagnia Alfredo Tomba; nel 1907-07, Compagnia Foffano Lauri; nel 1908-09 Compagnia «Città di Genova»; dal 1910 al 1913 Compagnia Città di Milano; nel 1914 Compagnia Jole Baroni; nel 1915 e fino al 15 luglio 1916 Compagnia Caramba-Scognamiglio-Caracciolo. Da questa data al 27 luglio 1918 fu richiamato in servizio militare. Nel settembre del 1918, fece la sua *rentré* scritturato come caratterista e direttore nella Compagnia Nazionale Lorenzo Bartoli, rimanendovi fino al 22 luglio 1919, epoca nella quale entrò collo stesso ruolo e colla stessa carica nella Compagnia Arte Moderna. Nel febbraio del 1920 si scritturò come primo caratterista nella Compagnia Bertini-Gioana e vi rimase fino al 30 di maggio dello stesso anno. Col primo giugno entrò a dirigere, conservando il ruolo di

primo caratterista, la Compagnia Arte Moderna fino al giorno 19 luglio in cui questa si sciolse e fu rilevata dallo stesso Merazzi in società con Dirce Marella. Scioltasi anche quest'ultima compagnia, entrò a far parte della Simet, trasformatasi poi in Reni-Masucci.

Nella lunga carriera il Merazzi ha interpretato tutte le principali operette del repertorio antico e moderno dal *Marchese del Grillo*, *La cicala e la formica*, *Bella Elena*, ecc., a *Kiss Kiss* e *Sua Eccellenza Belzebù*. Durante la sua permanenza nella « Città di Genova » interpretò la parte di *Pantalone* nella *Turlupineide* di Renato Simoni.

CARLO ROTA.

Milanese puro sangue entrò in arte il primo giorno di quaresima nel 1898, nella Compagnia di Ferravilla, dove rimase tredici anni come brillante. Nel 1911 fondò una Compagnia per la Rivista colla quale rimase 5 anni fermo al Teatro Eden di Milano, quindi si diede a girare prima per gli altri teatri della grande città lombarda e quindi per quelli di tutta l'Italia settentrionale. La Compagnia Rota nata modestamente è ora una delle più complete del genere e le Riviste che essa pone in iscena nulla hanno da invidiare per ricchezza di scenari e di costumi e per accuratezza di esecuzione alle più ricche riviste parigine.

GIULIA BOCCI.

Nata a Roma ed entrata in arte nel Marzo del 1902, esordì come prima donna comica nella Compagnia Zucchi e Ottonello dove rimase fino al 1907 impersonando le parti del suo ruolo nelle operette *Boccaccio*, *Mascotte*, *Campane di Corneville*, *Duchino*, *Donna Juanita*, *Miss Heliette*, *Bella Elena*, *Orfeo all'inferno*, *Saltimbanchi*, *La Poupée*, *Fanfan la Tulipe*, *Granatieri*, *Una notte a Venezia*, *Figlia di M.me Angot*, *Fatinitza*, *La Befana*, *I Briganti*, *Alì Babà*, *Histoire d'un Pierrot*, *I pescatori di Napoli*, *I moschettieri al Convento*, *Il piccolo Faust*, ecc., ecc. Col medesimo ruolo passò, nel 1908, nella Compagnia « Città di Roma », nel 1909 in quella di Ettore Vitale e nel 1910 — rimanendovi fino al 1915 — di nuovo nella « Città di Roma ».

Negli anni dal 1916 al 1919 fu scritturata dalla Compagnia Lombardo N. 1 come soprano e *soubrette* e nel 1920 entrò a far parte, cogli stessi ruoli, della Compagnia Regini-Lombardo.

Dal suo ingresso nella « Città di Roma » ad oggi, oltre alle operette già ricordate, la Bocci ha cantato: *Geisha*, *Primavera scapigliata*, *Sogno di un valzer*, *Vedova allegra*,



Principessa dei dollari, *Conte di Lussemburgo*, *Casta Susanna*, *Cavaliere della Luna*, *Eva*, *Reginetta delle Rose*, *Manovre d'autunno*, *Duchessa del Bal Tabarin*, *Signorina del Cinematografo*, *Marito decorativo*, *Signore del Tassametro*, *Birichino di Parigi*, *Cinema Star*, *La vendemmia*, *Regina del Fonografo*, *Madama di Tebe*, *Il Re di chez Maxim*, *Linotte*, *Prestami tua moglie*, *Il figlio in accomandita*, *Si*, *Mercato di ragazze*, *Amore sulla neve*, ecc.

GINO LEONI.

Nacque a Livorno ed esordì nel Carnevale 1903 come generico nella Compagnia delle sorelle Tani. Sempre come generico fu nella Compagnia di Aristide Gargano dal 1904

a tutto il 1906. Nel 1907 entrò a far parte della Compagnia di Maurizio Parigi, come buffo, rimanendovi anche durante gli anni 1908 e 1909. Nel 1910 fu scritturato col medesimo ruolo da Luigi Maresca, della cui Compagnia nel 1913 assunze la direzione artistica, conservando il ruolo di attor comico. Nel 1919 entrò nella Compagnia Davico-Fineschi-Lombardo come direttore artistico, e come tale e col ruolo di caratterista nel 1920 in Compagnia Regini-Lombardo, della quale è anche apprezzato direttore artistico.

Il Leoni possiede tutto il repertorio operettistico antico e moderno, essendosi distinto in ispecial modo, nelle interpretazioni di *Niegosh*, nella *Vedova allegra*, *Conte Westfalia*, in *Bertoldo; Dott. Mirabel*, ne *Le cinque parti del mondo; Bibì*, in *Dall'ago al milione; Giudice*, nelle *Donne viennesi; Basilio*, nel *Conte di Lussemburgo; Glutterbuk*, in *Cinema Star*.

ARMANDO GIANNI.

Nacque a Firenze ed è figlio d'arte. Ancora bambino fece le prime armi, interpretando particine, nella Compagnia di Giovanni Gargano. Nel 1903 entrò come generico nella Compagnia di Aristide Gargano dove rimase fino al 1912. Nel biennio 1911-12 passò nella Cooperativa N. 1 come secondo buffo; nel 1913-14 buffo nella Vannutelli-Vecla; nel 1915 utilité nella Compagnia Walter Grant e finalmente, nel 1916, nella Vannutelli N. 1, come prmo attor comico. In questa sua qualità il Gianni ha interpretato i personaggi del suo ruolo delle principali operette del repertorio, fra cui specialmente: *Vita paregina, La figlia del tamburo maggire, I milioni di Miss Mabel, Santarellina, Boccaccio, La principessa dei dollari, La vedova allegra, Sogno di un valzer, I moschettieri al convento, La casta Susanna, Eva, La ragazza della taverna, Il piccolo re, La duchessa del Bal Tabarin, Claudina, La principessa della Czarda, La vendemmia, Dove canta l'allodola, La fata del carnevale, La regina del fonografo, Lucciola, Il conte di Lussemburgo, Addio giovinezza, Prestami tua moglie, La reginetta delle Rose, Il birichino di Parigi, Primavera scapigliata, Madama di Te...*, ecc., ecc.

SALVATORE SIDDIVO'.

Nato a Napoli entrò in arte a dieci anni. Nel 1904 scritturato come... baritono nella Compagnia Lillipuziana del Guerra. Vi rimase due anni cantando le parti di *Dulcamara* dell'*Elisir d'amore*, *Figaro* del *Barbiere*, e *Crispino* del *Crispino e la Comare*.

Nel 1910 entrò nella Compagnia d'operette Trivelli in qualità di generico primario, ruolo che conservò anche nella Compagnia Soarez dove fu l'anno 1912. Durante questo periodo interpretò le seguenti operette: *Amor di principi, Geisha, Miss Heliett*, per non dire che delle principali. Nel biennio 1913-14 fu scritturato come secondo attor comico nella Compagnia di Jole Baroni, producendosi in *Santarellina, Casta Susanna, Eva, Amor di principi*, ecc., ecc.

Dal 1915 al 1918 fu obbligato al servizio militare. Terminata la guerra, nel 1919 si scritturò nella Mauro N. 2 come primo attor comico, passando nel 1920 collo stesso ruolo nella Compagnia di Odette Marion. In questi due anni ha interpretato un numero infinito di personaggi, eccellendo specialmente nelle parti di *Sofia* della *Duchessa del Bal Tabarin*, *Fipp* nella *Signorina del Cinematografo*, *Celestino* in *Santarellina*, *Boni* nella *Principessa della Czarda*, *Fridolin* nella *Rosa di Stambul*, *Lancillotto* nella *Poupée* e *Mulzeburg* nella *Fata del Carnevale*.

MIRRA GARGANO SIDDIVO'.

Milanese, esordì come generica, nel 1904, in Compagnia Soarez interpretando la parte



di *William* nel *Robinson Crosuè*. Sempre come generica passò nel 1907 nella « Città di Milano », e nel 1910 in Compagnia Della Ga-

risenda come generica primaria, ruolo che conservò anche nella Compagnia Vannutelli dove si scritturò nel 1912.

Nel 1914 troviamo Mirra Gargano Siddivò *soubrette* nella Compagnia di Jole Baroni. Essa conservò questo ruolo anche nel 1915 in compagnia di Aristide Gargano, nel 1917 nella compagnia « Modernissima », nel 1918 nella Mauro N. 2 e nel 1920 nella Compagnia di Odette Marion. Le sue interpretazioni principali in questo ruolo sono *Gipsi* in *Eva*, *Susanna* in *Casta Susanna*, *Heliette* in *Miss Heliette*, *Claretta* nei *Dragoni del Re*, *Froufrou* nella *Duchessa del Bal Tabarin*, *Mizzi* nella *Signorina del Cinematografo*, *Midli* nella *Rosa di Stambul*, *Lori* in *Fata del Carnevale*, *Chiara* in *Primavera scapigliata*, *Chiffon* nella *Regina del Fonografo*.

DORA THEOR.



E' nata a Milano ed esordì nel 1904 nella Compagnia lillipuziana « Città di Roma » come soprano leggero cantando le parti di *Lucia di Lammermoor*, della *Tosca*, di *Rosina* nel *Barbiere di Siviglia*, di *Violetta* nella *Traviata*, di *Amina* nella *Sonnambula*, di *Zerlina* nel *Fra Diavolo*, di *Santuzza* in *Cavalleria Rusticana*.

Entrò poi nella Compagnia d'operette « Città di Milano », e, quale *soubrette*, interpretò le parti di *Gipsi* in *Eva*, di *Tilly* in *Finalmente soli*, e la *Bella Risette*. Passata nella Compagnia « Nuovissima » e quindi nella Vannutelli, seppe distinguersi in tutte le interpretazioni del suo ruolo nel repertorio moderno. Ha creato la parte della protagonista nell'operetta di Lehar: *Dove canta l'allodola*.

ANGELO FIORI.

Nato a Milano esordì come tenore nel novembre del 1905 in compagnia Angelini. Collo stesso ruolo passò poi nelle seguenti Compagnie: 1906 Alcozer Scognamiglio; 1907 Calcagno; 1908 Città di Genova; 1910-1911 Angelini (tournée in America, 1912 Pa[illegible]; 1913 Mauro Lombardo.

Dal 1915 a tutto il 1917 il Fiori fu mitragliere sul Carso, dove fu fatto prigioniero e condotto a Somoria in Ungheria. Liberato, nel 1919 riprese la carriera collo stesso ruolo di prima in Compagnia Bartoli, dalla quale passò, nel 1920 in quella di Marion Odette come tenore ed amministratore.

Durante la sua carriera, nella quale aveva debuttato nella parte di *Katana* nella *Geisha*, il Fiori ha cantato: *Le piccole Michu*, *Eva*, *Cinerella*, *Poupée*, *Vedova allegra*, *Casta Susanna*, *Fra Diavolo*, *Il piccolo re*, *La principessa dei dollari*, *la Piccola Bohême*, *Donne viennesi*, *Il signore del tassametro*, *Il cavaliere della luna*, *La principessa della Czarda*, *La rosa di Stambul*, *La fata del Carnevale* e le altre principali del repertorio.

LEO MICHELUZZI.

Nato a Torino, è figlio d'arte. Egli giunse all'operetta dal teatro di prosa, avendo esordito nel 1906 quale amoroso e secondo brillante nella Compagnia Brizzi-Corazza, passando l'anno successivo coi medesimi ruoli, nella Compagnia goldoniana di Dora Baldanello e successivamente, quale brillan-

te nella Compagnia di Emilio Zago. Nel 1910 fu scritturato da Ermete Novelli.

Entrò nell'operetta nel 1911. Possessore di una gradevole e bene educata voce, fu scritturato come tenore comico nella Compagnia di Gea della Garisenda e da questa passò nel 1912, nella Compagnia Caramba-Scognamiglio, diretta da Giulio Marchetti e nel 1915 in quella del Mauro, pure diretta dal Marchetti.

Scioltasi la Mauro ritornò al teatro di prosa riprendendo il suo ruolo di brillante nella Compagnia di Ermete Novelli, ma poco dopo Carlo Lombardo lo scritturò nuovamente per la sua Compagnia come tenore assoluto. Col Lombardo il Micheluzzi rimase un triennio creando pel primo in Italia le parti di: *Ottavio* nella *Duchessa del Bal Tabarin*, *Budubù* nel *Marito decorativo*, *Tenore Franchini* nella *Regina del Fonografo*, *Luciano* nel *Signore del Tassametro*, *Renato* nella *Linotte*. Cantò inoltre: *La signorina del Cinematografo*, *Il cavaliere della Luna*, *Sogno di un valzer*, *La principessa dei dollari*, *Il principe di Pilsen*, *La Geisha*, *Amor di Principi*, *Il conte di Lussemburgo*, *La vedova allegra*, ecc. Nel 1917 veniva scritturato quale tenore e condirettore nella «Stabile Milanese» di Zerboni e Mentaschi, interpretando: *Addio giovinezza*, *La figlia di Madame Angot*, *Le campane di Corneville*, *Il ladro d'amore*, *Ragno azzurro*, *Mia moglie non ha chic* e tutte le operette del vecchio e del nuovo repertorio. Nel 1918 passò, direttore e tenore, della Compagnia Mauro N. 2, e l'anno appresso rientrò nella Lombardo N. 1, interpretando *Madama di Tebe*, *Il re di Chez Maxim*, *Sì* di Mascagni e *La casa delle tre ragazze*, impersonandovi, per primo in Italia, il *Barone Schobert*.

ENRICO BORGHESE.

Nato a Roma, entrò in arte nel 1907, come tenore nell'opera seria, rimanendovi fino al 1912. Cantò durante questo periodo: *Faust*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Gioconda*, *Manon Lescaut*, *Cavalleria*, *Favorita*, *Werther*, *Manon* di Massenet, *Cristoforo Colombo*. Nel 1913 entrò a far parte della Compagnia d'operette Caramba-Scognamiglio, e nella *tournée* che questa fece nell'America del Sud, interpretò: *Vedova allegra*, *Eva*, *Conte di Lussemburgo* ecc. Scoppiata la guerra fu soldato e dopo la smobilitazione si scritturò nella Compagnia Vannutelli n. 1, cantando *La duchessa del bal Tabarin*, *Madama di Tebe*, *La Principessa della Czarda*, *La fata del Carnevale*, *I moschettieri del Convento* e tutte le altre operette del repertorio attuale.

DORA DOMAR.

Nata a Firenze, proviene dalla scena lirica, dove esordì nel Luglio del 1907, cantando *Bohème* a San Giovanni Valdarno. Successivamente, e durante sette anni percorse i principali teatri lirici cantando *Sonnambula* alla Scala, *Racconti d'inverno*, al Regio di Torino, *La Traviata* al Mercadante di Napoli, *Bohème* e *Puritani* al Pagliano di Firenze, *Rigoletto* al Rossini di Venezia, *Traviata* al Grande di Brescia, per non ricordare che i principali. All'estero cantò al Tea-



tro Conservatorio di Pietroburgo, al Reale di Madrid, all'Imperiale di Vienna, al Lirico di Bucarest, al Municipale di Sofia, al Petit Champ di Costantinopoli, interpretan-

do le opere ricordate e molte altre del suo repertorio.

Lo scoppio della guerra ebbe una ripercussione sulla carriera di questa notevole artista, sì che decise, nel 1915, di entrare nel teatro d'operetta, dove rimase anche dopo la cessazione dell'immane conflitto, avendo trovato nella nuova carriera, vistosi guadagni e lusinghiere soddisfazioni. Il suo esordio, quale soprano brillante, avvenne nell'anno suaccennato, nella Compagnia Lombardo N. 1, dove interpretò per prima le parti della protagonista, nella *Signorina del Cinematografo*, nella *Duchessa del Bal Tabarin* e nella *Regina del Fonografo*.

Dalla Compagnia Lombardo la Domar entrò in quella di Lorenzo Bartoli cantando fra le tante altre operette *La principessa della Cazarda* e *La Rosa di Stambul*.

Divenne poi comproprietaria della Compagnia Domar Marzocchi.

(4.a Serie 1921).

ORLANDO BOCCI.

Nato a Roma, esordì nella quaresima del 1919, quale generico nella Compagnia d'operette « Città di Genova », facendo però talvolta anche qualche parte di secondo tenore, come *Rossillon* nella *Vedova allegra* e *Katana* nella *Geisha*. In questa sua duplice qualità passò nel 1910 in Compagnia « Città di Milano » e, nel 1911 come primo tenore nella « Città di Roma ». Successivamente nel 1912-13 con Ettore Vitale, nel 1914-15 di nuovo colla « Città di Roma » e nel 1916 nella Compagnia Lombardo N. 1.

Durante gli anni 1917-1918 fu soldato alla fronte. Terminata la guerra nel 1919, riprese il suo posto nella Lombardo N. 1, passando nel 1920 nella Regini Lombardo dove venne riconfermato anche pel 1921.

Il repertorio del Bocci è vastissimo e si può riassumere in poche parole, dicendo che comprende tutte le operette vecchie e nuove: dai *Granatieri* e *Donna Juanita* e simili, al *Sì* di Mascagni e al *Re di chez Marim*.

ALFREDO ORSINI.

Nato ad Ancona, entrò in arte nel 1910, esordendo il 1 ottobre di quell'anno nella Compagnia Galli-Guasti e C. quale generico (buon ultimo, come scrive egli stesso). Rimase in quella Compagnia fino a tutto il 1914, progredendo sensibilmente nella sua arte, tanto è vero che nel 1913 interpretò le parti di secondo brillante e alla morte di Ciarli prese il suo posto.

Nel 1915 Caramba e Scognamiglio gli proposero di entrare nella loro Compagnia d'operette come attore comico. Dal 1916 al 1918 fu come tale con Lombardo e nel biennio 1919-20, sempre col medesimo ruolo, in Compagnia di Lorenzo Bartoli, coprendo la carica di direttore artistico.

Le sue interpretazioni comprendono tutto il repertorio operettistico ma si è specialmente distinto quale *Willy* in *Cinemastar*, *Badulà* nel *Marito decorativo*, *Coso* nella *Regina del Fonografo*, *Boni* nella *Principessa della Czarda*, *Don Mimì* nella *Rosa di Stambul*. Coll'anno 1921 entrò a far parte della Compagnia Domar-Marzocchi.

GUIDO AGNOLETTI.

Nacque a Roma ed entrò in arte nel Carnevale del 1911, quale generico primario nella Compagnia di Luigi Maresca. Passò quindi, come tenore comico, nella Compagnia di Giulio Marchetti rimanendovi per due anni. Entrò più tardi come tenore nella Compagnia « Città di Milano » e da questa passò in quella di Carlo Lombardo dove rimase finchè, scoppiata la guerra, non fu chiamato in servizio militare.

In questo primo periodo della sua attività artistica, l'Agnoletti interpretò i seguenti personaggi: *Umberto* in *Casta Susanna*, *Pomponnet* in *Figlia di Madama Angot*, *Visconte de la Breteche* in *Vita di Bohème*, *Barone Hans* nella *Principessa dei dollari*, *Brissard* nel *Conte di Lussemburgo*, *Joris* in *Hans il suonatore di flauto*, *Titta* nella *Secchia rapita*, *Carlo* nella *Signorina del Cinematografo*, *Danilo* nella *Vedova allegra*, *Niki* in *Sogno di un valzer*.

Nell'ottobre del 1916 l'Agnoletti potè presentarsi al concorso del R. Liceo di S. Cecilia a Roma, per essere ammesso allo studio del canto. Accolto nel Liceo fu, dopo un certo tempo, inviato alla fronte. Sopravvenuto l'armistizio, dopo un breve periodo preparatorio, esordì al Teatro Nazionale di Roma nella *Traviata*. Cantò in seguito: *Fedora*, *Tosca* e *Rigoletto*. Ammalatosi, dovette rinunciare alla scena lirica, ed entrò, poco dopo (1919-20) a far parte della Compagnia formata da Ivan Darclée, interpretando *Finalmente soli*, *Eva*, *La vedova allegra*, *Il conte di Lussemburgo*, *Amore in maschera*, *Madama di Tebe*, ecc.

GIULIA BASSI.

Nata a Bologna entrò in arte nel 1912, esordendo come soprano brillante nella « Città di Milano » di Suvini e Zerboni. La sua prima interpretazione fu *Zorika* in *Amore di zingaro*. Fu poi *Isabella* nel *Capitan Fracassa* di Mario Costa e la prima interprete in Italia, al Fossati di Milano, della *Bella Risette*, di Leo Fall.

Nel biennio 1913-14 fu scritturata nella Caramba-Scognamiglio col ruolo di prima donna, cantando, al Costanzi di Roma e nella lunga *tournée* che fece la Compagnia in Spagna e nell'America del Sud, oltre alle operette già ricordate, *La Reginetta delle Rose*, *Conte di Lussemburgo*, *Capriccio Antico*, *Principessa dei dollari*, *La Creola*, *Lo zingaro barone* e *Amore in maschera*.

Nel 1915 fu prima donna nella Compagnia Maresca, cantando, oltre tutte le operette del repertorio, *La bella stiratrice*, *Lisa la Kellerina*, *Le donne viennesi*, *Finalmente soli*.

Dal 1916 al 1919 la Bassi fu scritturata col ruolo di soprano brillante nella Compagnia Lombardo N. 1. Ma intrepretò anche molte parti di *soubrette*. In quel periodo ella cantò *Vedova allegra*, *Eva*, *Il marito decorativo*, *La casta Suzanna*, *La signorina mia moglie*, *Addio giovinezza*. Nel 1920 entrò a far parte come soprano brillante della Compagnia Odette Marion, cantando *La principessa della Czarda*, *La Rosa di Stambul*, *La fata del Carnevale* e tutte le altre operette di repertorio.

Nel 1921 fu scritturata nella Compagnia « Simet » dove creò la parte di *Lalage* in *Giove a Pompei*.

MARIA GIOANA.

Nata a Torino, entrò in arte nel 1914 nella Compagnia « Città di Firenze » come soprano assoluto. Dal 1915 a tutto il 1918 fu nella Compagnia di Ettore Vitale collo stesso ruolo e nel triennio 1919-21 in quella Vannutelli N. 1. Durante questa sua breve ma brilante carriera la Gioana ha cantato innumerevoli operette. Ricorderemo le principali: *Vedova allegra*, *Conte di Lussemburgo*, *Eva*, *Finalmente soli*, *Dove canta l'allodola*, *La duchessa del Bal Tabarin*, *La regina del Fonografo*, *La signorina del Cinematografo*, *Il cavaliere della luna*, *Madama di Tebe*, *Orfeo all'inferno*, *I saltimbanchi*, *La cicala e la formica*, *Donna Juanita*, *Venditore di uccelli*, *Boccaccio*, *Principessa dei dollari*, *La danzatrice scalza*, *Addio giovinezza*, *La principessa della Czarda*, *La fata del Carnevale*, *Champagne Club*, *Les petites Brébis*, *Prestami tua moglie*, *La leggenda delle arancie*, *Cinema Star*, *Toreador*, *Campane di Corneville*, *La piccola amica*, *Susi*, *Sangue d'artista*, *La donna moderna*, *Il caro Agostino*.

MARCELLA RENART.

E' francese, essendo nata a La Rochelle. Entrò in arte nel 1915 esordendo come *soubrette* nella Compagnia Caramba-Scognamiglio. Durante l'anno 1916 e parte del 1917 fu nella « Città di Milano » come prima donna brillante. In quest'ultima annata formò una Compagnia propria che si sciolse alla fine del 1918. La Renart entrò nel 1919 nella compagnia Petroni, passando nel 1920 nella « Roma N. 1 ». Il repertorio della Renart comprende moltissime operette tra le quali: *La Geisha*, *Il cavaliere della Luna*, *La signorina del Cinematografo*, *La befana*, *Eva*, *Il conte di Lussemburgo*, *La principessa dei dollari*, *Boccaccio*, *Finalmente soli*, *La duchessa del Bal Tabarin*, *La regina del Fonografo*, *Madama di Tebe*, *Il re di chez Maxim*, *Prestami tua moglie*, *Santarellina*, *I granatieri*, *La mascotte*, *Le campane di Corneville*, *I moschettieri del Convento*, *Il birichino di Parigi*, *La Casta Susanna*, *La rosa di Stambul*, *L'Ave Maria*, *Sogno di un valzer*, *Le belle di notte*, ecc.

INES LIDELBA FRONTICELLI.

E' nata a Forlì ed è entrata in arte nell'ottobre del 1917 esordendo come soprano nella Compagnia di Marcella Renart. Passò nel 1918 con Suvini-Zerboni all'Eden di Milano e nel 1919 nella Compagnia Nazionale di Lorenzo Bartoli, cambiando nel 19.. il suo ruolo di soprano in quello di *soubrette*.

Nella breve ma brillante carriera ha interpretato le parti principali del repertorio, tanto come soprano che come *soubrette*, distinguendosi nell'interpretazione della *Bella Elena*, dell'*Ave Maria* e della *Rosa di Stambul*. Nel 1921 entrò a far parte della Compagnia Domar-Marzocchi.

DIRCE MARELLA.

E' una delle ultime reclute del teatro d'operetta, avendo esordito nel 1918 come *soubrette* nella Compagnia Lombardo N. 1. Durante il biennio 1918-19 fu successivamente colle Compagnie Vannutelli, Battaglieri, e Bartoli e nel marzo del 1920 entrò a far parte della Compagnia « Arte Moderna » che si sciolse dopo pochi mesi di esistenza. Allora la Marella si associò con Luigi Merazzi formando con molti elementi di quella disciolta una nuova Compagnia, dove continuò a interpretare le parti di *soubrette* nelle operette: *Regina del Fonografo, Madama di Tebe, Conte di Lussemburgo, Geisha, Ave Maria, Il re di chez Maxim, La duchessa del Bal Tabarin, Zampe di velluto, Eva, Casta Susanna, Santarellina, Kiss-Kiss.* La Marella è nata a Chioggia.

EDY WAYLAND.

Nata a Castelfranco Veneto è forse la più giovane divetta del teatro d'operetta, avendo esordito il 1 maggio del 1920 quale soprano brillante nella Compagnia « Roma », dove rimase anche nel 1921. Essa ha cantato le operette: *La vergine rossa, La rosa di Stambul, Addio giovinezza, Madame de Thêbes*, e ha creato le parti di *Cosette* nel *Medium Lulù, Desy* in *Quando l'amore bussa* e *Luisa* nelle *Belle di notte*.

NELLA REGINI.

Nata a Milano è in arte da pochi anni. Esordì a Firenze nell'*Eva*, con la Compagnia Marchetti, dalla quale passò, dopo cinque mesi, sempre col ruolo di soprano di lirico nella Compagnia Scognamiglio-Caramba, dove impersonò *Edi* nella *Duchessa del bal Tabarin*. Dopo questi successi la Regini si appartò per circa tre anni dal teatro. Quando vi ritornò, ella si era trasformata in una delle più applaudite *soubrettes* ed era divenuta comproprietaria di una Compagnia in società con Carlo Lombardo.

La Regini ha interpretato tutte le parti sia di soprano che di *soubrette* di tutto il repertorio modernissimo, fra cui specialmente: *Anna Tscholl* nella *Casa delle tre ragazze, Anna Glavarì* nella *Baronessa degl Czicos, Miche* in *Madama di Tebe*, nonchè le parti di protagonista in *Cinema Star, Amore nella neve, La regina del Fonografo*, ecc.

* * *

Di altri artisti, come la Pozzi, la Maresca, la Donati, l'Altieri, la Cristoforeanu ecc., ci mancano notizie abbastanza esatte e complete per farne cenno. Ne parleremo nel volume seguente.

NECROLOGIO DEL 1921.

Muore a Napoli il Maestro

VINCENZO VALENTE

noto soprattutto per la fortuna della sua operetta *I granatieri*, scritta una trentina d'anni fa e che rimane una delle migliori della produzione operettistica italiana. Il Valente aveva 65 anni ed morto alla vigilia della rappresentazione di una sua nuova operetta: *La signorina Capriccio*. Nel corso dell'anno egli aveva ultimato altri tre lavori: *Lena di Mardinat, La vita è bella* e *Le tre rose*.

Oltre che un operettista di voglia, il Valente era anche uno dei più acclamati autori di canzoni. Tra le sue migliori composizioni del genere, ricordiamo: *E sirene, A capa femmena, Sul Bosforo*, ecc.

* * *

Muore a Settignano (Firenze)

LORENZO BARTOLI

già proprietario e direttore della Compagnia Nazionale d'operette.

Il Bartoli era in arte da pochi anni. La sua prima attività era stata dedicata agli affari. Egli fu infatti direttore di una Banca a Montevarchi e più tardi commerciante a Costantinopoli, dove divenne in ultimo impresario teatrale quando in quella città si recò la Compagnia Lombardo. Come amministratore di questa fece ritorno in Italia. Scoppiata la guerra europea si staccò da Lombardo e fondò la sua prima Compagnia. Ne formò poco dopo una seconda aggregandosi Dora Domar, la Lidelba e l'Orsini. Conquistata una certa agiatezza aveva acquistato una magnifica villa a Settignano presso Firenze, dove si spense.

* * *

Muore in Germania

LEO STEIN

autore dei libretti della *Vedova allegra, Sangue polacco, Principessa della Czarda* e di molti altri.

Le Compagnie d'Operette e di Riviste

nel 1921.

OPERETTE.

Compagnia italiana di operette GIULIA BARBETTI; direzione artistica GEMMI ALDO.

Artiste: Bagnoli Bianca, Barbetti Giulia, Dary Rosa, Gauthier Nanda, Gauthier Renata, Linosha Florica.

Generiche: Gemmi Ida, Schellino Mary.

Artisti: Bagnoli Umberto, Camozzo Angelo, Gemmi Aldo, Maurer Carlo, Leccardi Gioacchino, Varaggi Engelo.

Generici: Puccini Piero, Rassillo Eugenio.

Maestro Direttore e Concertatore: Mazzullo Gino.

Amministratore: E. P. P. Perugino.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia di Operette L. BARTOLI; Proprietà: DOMAR-MARZOCCHI; Direzione generale: MARZOCCHI AMLETO.

Artiste: Domar Dora, Fronticelli Ines, Minoretti Elvira, Nepoti Negri, Orefice Maria, Roccabella Carmen.

Generiche: Del Re Jole, Gaja Gemma.

18 Generiche del Coro. — 8 Ballerine.

Artisti: Aiani Edoardo, Domar Giuseppe, Martinotti Bruno, Orefice Francesco, Orsini Alfredo, Tommesano Gaetano e Zacchetti Pietro.

Generici: Billi Dino, Busatto Carlo, Campi Mario, Marino Gaspare, Tiozzo Dorandd.

14 Generici del Coro.

Maestro Concertatore e Direttore d'orchestra: Boheme Ernesto.

Altro Maestro: Ghesi Mario.

Direttore Scenotecnico e Coreografo: Bernardi Dante.

Maestro Rammentatore: De Santo Gino.

Segretario: Bombardi Francesco.

Compagnia Italiana di Operette BIANCHI-STELLA; Direzione artistica: GINO BIANCHI; Direzione amministrativa: ETTORE STELLA.

Artiste: Ebe Bianchi, Lea Pinta, Cesira Molinari, Aurelia Coen, Elvira Battaglini, Edera Righi, Margherita Lambertini.

16 Generiche del Coro.

Artisti: Angelo Righi, Gino Bianchi, Giuseppe Battaglini, Gaetano Tommesani, Mario Filler, Arturo Coen, Attilio Tosi.

8 Generici del Coro.

Maestri Direttori e Concertatori: Iginio Sarti, Ettore Valla.

Rammentatore: Roberto Pieri.

Segretario amministrativo: Franco Girardi.

Direttore di scena: Gaetano Tommesani.

Compagnia Italiana d'Operette BOSCASSI-FAVI; (Proprietà Eugenia Varaldo e C.); Direzione artistica: FAVI EDUARDO.

Artiste: Baratelli Adele, Del Balzo Liana, Del Colle Igea, De Rios Amalia, Favi Amalia, Molasso Serina, Varaldo Eugenia.

Generiche: Corpacci Amalia, Orsi Carmen, Zanoni Albina.

14 Generiche del Coro. — 6 Ballerine.

Prima ballerina assoluta: Serina Molasso Cremaschi.

Artisti: Bottaro Arnoldo, Campili Giuseppe, Favi Eduardo, Francioni Piero, Molteni Giacinto, Martinelli Alberto, Venturelli Adolfo.

Generici: Canuti Fosco, Schiavazzi Romolo, Zanoni Gaetano.

8 Coristi generici.

Maestri Direttori e Concertatori. Cremaschi Bruno, Fulignoli Pericle.

Amministratore rappresentante: Boscassi Federico.

Direttore di scena: Mele Salvatore.
Segretario: Varaldo Vittorio.
La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia d'Operette e Opere Comiche CASA EDITRICE MAURO N. 1.

Artiste: Nietta Zanoncelli, Ester Baldi, Anita Osella, Gilda Masini, Maria Sandoni.

Generiche: Lina Aulicino, Carolina Bassetti, Luisa Bassi, Annina Trombetta, Nina Bona.

Generiche del Coro.

Artisti: Paride Grandi, Dino Bona, Giacomo Osella, A. Bassi, Vittorio Sghezzi, Arrigo Boschetti.

Generici: Aulicino Angelo, Raele Cappelli, Enrico Bossi, Nino Cordella.

Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Vittorio Palma.

Altro maestro: Guido Visentini.

Amministratore: Arturo Trombetta.

Rammentatore: Furlai.

Direttore di scena: A. Aulicino.

Compagnia di Operette CITTA' DI GENOVA; direzione artistica: AUGUSTO ANGELINI.

Artiste: Bracony Puma Maria, Delta Rosina, Romanville Giulia, Sali Olimpia, Wards Jenny, Bracony Ines.

16 Generiche del Coro.

Artisti: De Zucco Mario, Maldacea Eugenio, Bracony Roberto, Navarrini Carlo, Solis Eugenio, Lucchini Arnaldo, Bignami Lorenzo, Di Cenzo Augusto.

14 Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Umberto Fasano.

Condirettore: Roberto Bracony.

Amministratore: Vincenzo Puma.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia di Opere comiche, Operette e Fèeries CITTA' DI MILANO; diretta da DANTE MAJERONI; (Proprietà Dante Majeroni e fratelli Carlo e Costantino Lombardo).

Artiste: Aleardi Egle, Aylmer Mimy, Majeroni Ofelia, Poli Nita, Reis Sofia, Lombardo Emma, Reis Pina.

Prima ballerina: Luigia Sacchi.

Ballerina Travesti: Giulia Billetti.

20 Generiche del Coro. — 6 Ballerine.

Artisti: Fabrini Fernando, Ferrarini Luigi, Ferri Nino, Majeroni Dante, Marrone Domenico, Mazzoni Guglielmo, Mora Spartaco, Pierini Luigi, Fabrini, Alfredo, D'Enrico Gennaro.

10 Generici del Coro.

Maestri Direttori e Concertatori: Cav. Costantino Lombardo, Riccardo Morello.

Maestro Suggeritore: Carlo De Simone.

Direttore Scenotecnico e Coreografo: Alfredo Fabrini.

Amministratore: Mariano Reis.

Segretario: Stefano Salvo.

Compagnia di Operette CITTA' DI TORINO; Proprietario: M. BECCARI.

Artiste: Giselda Morosini, Carmen De Rios, Gea Giglio, Elide Correggioli, Emma Gini, Matilde Beccari, Valeria Curatoli, Gualtieri Maroni, Giulia Beccari, Rina Scorza, Eva Rossetti, Ida Santanelle.

Artisti: Giulio Bassi, Alfredo Bosetti, Giuseppe Pluchino, Vincenzo Parisi, Silvio Carbone, Spadaro Arturo.

Amministratore: Solarino Antonio.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia Italiana d'Operette e Opere Comiche CITTA' DI TRIESTE; (Gestione Celle e Attanasio); Direttore artistico: TRUCCHI ORESTE.

Artiste: Carmen Mialet, Tina De Giorgi, Giulia Trucchi, Franca Marinelli, Alba Orlè, Trucchi Maria, Di Pietro Rina.

20 Signore del Coro

Artisti: Oreste Trucchi, Annibale Bonomi, Vincenzo Favelli, Tullio Catella, Giorgio Pinelli, Carlo Galletto, Arturo Boscarini, Ubertazzi Antonio, Vivaldi Attilio, Ranzani Emilio.

10 Signori del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Ottavio Arpino.

Altro Maestro: Valentino Quarente.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia Italiana d'Opere Comiche e Operette JVAN DARCLEE; direzione artistica JVAN DARCLEE - L. GIORGI.

Artiste: Bianca Masini Papi, Jole Pacifici, Mary Romano, Giuseppina Piccoletti, Elisa Giorgi, Amalia Cavalli, Giannina [illegible], J-

Jolanda Anelli, Rina Gargano, Maria Novaseoni.

14 Generiche del Coro. — 8 Ballerine.

Prima ballerina: Giannina Vago.

Artisti: Guido Agnoletti, Guglielmo Zanasi, Olimpo Gargano, Luigi Giorgi, Giuseppe Ravini, Nino Ascenzi, Cesare Grassi, Tanino Sciacca, Aldo Sclavi, Gino Bigazzi, Giuseppe Ratti.

10 Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Umberto Berrettoni.

Maestro Sostituto e del Coro: Pasquale Ago.

Ragioniere Contabile: Giulio Castelli.

Segretario: Nino Ascenzi.

Compagnia di Operette e Féeries DAVICO-FINESCHI-LOMBARDO; Direttore artistico LUIGI CONSALVO.

Artiste: Bocci Giulia, Consalvo Amelia, Davico Gina, De Verdain Clea, Sammarco Rossana.

Generiche: Avegno Maria, Fineschi Fanny, De Santis Fleurette.

16 Generiche del Coro. — 8 Ballerine.

Artisti: Bocci Orlando, Bongini Giuseppe, Consalvo Luigi, Fineschi Armando, Fineschi Virginio, Laganà Peppino, Mussi Guido.

Generici. Rolland Giulio, Turconi Enrico.

10 Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Baroni Fernando.

Altro Maestro: Pino Klun.

Condirettore: Mussi Guido.

Rappresentante: Giuseppe Lombardo.

Amministratore: Conte Guido Guidelli.

Segretario: Noli Nino.

Compagnia di Operette FELSINEA; Gestione e direzione ALFREDO PETRONI.

Artiste: Tina Allievi, Letizia Cavallini, Annetta Bernini, Linda Remy, Tina D'Aragona.

Coppia danzante: Fernanda Caratelli, Maria Belloni.

Generiche. Pina Vianello, Amelia Baroni, Lina Borghi.

12 Generiche del Coro — 8 Ballerine.

Artisti: Alfredo Petroni, Corrado Baldini, Ubaldo Orlando, Oreste Bragaglia, Luigi Allievi, Nunzio Zebolini.

Generici: Lino Solari, Giannino Brillarelli, Francesco Felici.

Maestro Direttore e Concertatore: Giovanni Morandi.

Amministratore: Arnaldo Cherubini.

Compagnia Italiana di Operette Féeries FIORINI FIORETTI; Direzione artistica ERNESTO URBANO.

Artiste: Cerin Nietta, Fioretti Amelia, Mantegazza Pozzi Lina, Penotti Pina, Russo Ida, Sardy Clara, Valero Maria.

Generiche: Coltelli Maria, Giuntoli Amalia, Spezzaferri Palmira.

Artisti: Canepa Mario, Castellani Luigi, Galassi Gaetano, Giuntoli Gesio, Pozzi Rino, Raimondi Pietro, Ricciarelli Angelo, Urbano Ernesto.

Generici: Ciampa Giuseppe, Capurro Enrico, Tomasi Edoardo.

Maestro Concertatore e Direttore d'orchestra: Colombo Grandi.

Gestione: Guido Fiorini.

Condirettore coreografo: Rino Pozzi.

Maestro sostituto: Guido Rami.

Amministratore: Gaetano Galassi.

Segretario: Alfredo Danno.

Direttore di scena: Canepa Salvatore.

Compagnia d'Operette GRAGNANI E TOSI; (Società Anonima Sede in Milano); Direzione artistica GONDRANO TRUCCHI.

Artiste: Bertonne Gemmy, Cambi Irma, Ferruccio Amelia, Tani Adele, Tani Elena, Wayland Edi.

Generiche: Campori Giuseppina, Molaioli Jole, Musante Giuseppina.

14 Generiche del Coro — 7 Ballerine.

Artisti: Campori Augusto, Ferruccio Francesco, Fontana Augusto, Rota Umberto, Sacchi Enrico, Trucchi Gondrano.

Generici: Capelli Luigi, Crisculolo Achille, Marrano Enrico.

10 Generici del Coro.

Maestri Direttori e Concertatori: Marone Virgilio, Musmeci Lino.

Segretario Amministrativo: Cambi Guido.

Compagnia di Operette e Féeries CARLO LOMBARDO N. 1; Direzione artistiza ZENOBIO NAVARRINI.

Artiste: Giuseppina Calligaris, Wanda Fede, Gisella Pozzi, Amelia Sampoli, Olimpia Soli.

Generiche: Tina Cesari, Chiara Rizzo, Clotilde Lombardo, Peppina Bagarotti.

16 Generiche del Coro.

Artisti: Leone Gariano, Egidio Lavoratori, Armando Marchetti, Nuto Navarrini, Zenobio Navarrini, Ugo Taliani, Carlo Zera.

Generici: Giovanni Giovannini, Giuseppe Aurora, Sante Ciulli.

10 Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Domenico Lombardo.

Amministratore: Giovanni Lombardo.

Segretario: Giovanni D'Onofrio.

Compagnia Italiana di Operette MARION-ODETTE; Direttore artistico FRANCESCO GARGANO.

Artiste: Cortes Luisita, Donnini Elsa, Gargano Adelaide, Gargano Margherita, Gattini Annetta, Marion Odette, Siddivò Mirra, Villefleur Norina.

Generiche: Bozzo Emma, Carminati Giulia, Fontana Maria, Marzoli Gina.

18 Generiche del Coro — 6 Ballerine.

Artisti: Bozzo Lodovico, Caneva Carlo, Carminati Bruno, De Ponti Pietro, Fiori Angelo, Furlai Armando, Gargano Edoardo, Gargano Francesco, Gobbi Ettore, Siddivò Salvatore.

Generici: Furlai Oliviero, Poppi Alfredo, Fiorini Arturo.

10 Generici del Coro.

Maestri Direttori e Concertatori: Fontana Arnaldo, Frezzi Costantino.

Amministratore: Angelo Fiori.

Segretario amministrativo: Bruno Carminati.

Direttore di scena: Gargano Edoardo.

Compagnia di Operette NAZIONALE; Proprietà: LORENZO BARTOLI; (Gestione Nazzarini); Direttore artistico RAZZOLI AMERIGO.

Artiste: Alberti Giusti Vittorina, Corsini Lia, Faccò Ilda, Gery Nelly Rosa Amalia, Razzoli Dora, Razzoli Marina.

Generiche: Cappelli Michelina, Pascucci Adele, Signorotti Anna.

18 Generiche del Coro — 6 Ballerine.

Artisti: Berardi Giovanni, Giusti Blando, Mari Roberto, Paretti Pietro, Razzoli Amerigo, Rosa Giovanni, Razzoli Ettore.

Generici: Argonauta Pietro, Keller Daniele, Pascucci Ignazio.

8 Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Rizzola Luigi.

Maestro sostituto: Signorotti Luigi.

Amministratore Rappresentante: Cappelli Igino.

Segretario: Augusto Pini.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno

Compagnia di Operette NOVISSIMA; Direzione artistica G SCOTTO - D AVANZINI.

Artiste: D'Artico Rita, De Luzj Gilda Grossmann Elsa, Piraccini Dina, Ricci Ada Vitolo Italia, Zuckermann Marcella, Zulini Maria.

18 Generiche del Coro — 8 ballerine.

Artisti: Avanazini Domenico, Garufi Carlo Gallucci Carlo, Liverani Franco, Pierattini Luigi, Ricci Alfredo, Valdemi Aldo, Vitolo Eugenio, Zuckermann Virgilio.

10 Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Rino Maggioni.

Maestro Sostituto: Marocco Edoardo.

Compagnia Italiana di Operette COSIMO PAPADIA; Direzione artistica ORESTE PECORI.

Artiste: Emma Vecla, Nelly Castagnetta Bazan, Franca Laccony, Maria Dorelli, Gemma Acconci, Paolina Parmigiani, Pina Procopio, Flory Gabeu.

Generiche: Maria Verga, Maria Galimberti, Lola Lemmi.

18 Generiche del Quadro — 8 Ballerine.

Artisti: Mario Di-Vittorio, Oreste Pecori, Dario Acconci, Eugenio Lodovici Luciano Rubino, Gaetano Marinez, Giovanni Fidone.

Generici: Alberto D'Agostino, Ilario Pucci, Enrico Fumagalli.

8 Generici del Quadro.

Maestro Direttore e Concertatore: Domenico Bazan.

Maestro sostituto: Tommaso Montesi.

Rappresentante: Cav. Giulio Gianelli.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia di Operette POLVANI; Direzione CESARE VALSECCHI.

Artiste: Mimì Valeggio, Virginia Farri, Ernesta Corrino, Aminta Farri Gemma Salmoiraghi.

Prima ballerina: L. Sacchetti.

Generiche: Pina Gallo, Gina Scala, Rosa Vassotti, Lena Rognone, Maria Rognone, Pierina Pinton.

18 Generiche del Coro.

Artisti: Romeo Vinci, Primo Di Gennaro, Ugo Gallo, Italo Sacchetti, Giuseppe Leandri, Cesare Balbo, Pierino Bertello.

8 Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Giovanni Tripodo.

Maestro sostituto: Umberto Mancini.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia di Operette e Féeries REGINI LOMBARDO; Direzione artistica: GINO LEONI.

Artiste: D'Arsago Lydia, De Lys Aida, Garuffi Mary, Perugini Argia, Regini Nella, Vizzani Lina.

Generiche: Berti Delia, Cisterna Emma, Leoni Bice, Magrini Bice, Sberze Edmea.

20 Generiche del Coro.

Artisti: Garuffi Ernesto, Leoni Gino, Micheluzzi Leo, Perugino Achille, Sberze Mario, Trucchi cav. Renato, Vizzani Raffaele.

Generici: Chiaretta Giuseppe, Miglori Alberto, Bonanni Giuseppe.

8 Generici del Coro.

Maestri direttori e concertatori: Giuseppe Ferrenti, Nello Neri.

Amministratore rappresentante: Pietro Mellino.

Segretario: Arturo De Gaetano.

Compagnia di Operette e Féeries diretta da GUIDO RICCIOLI; (Proprietà: Riccioli-Olivieri); Direzione amministrativa: MARIO OLIVIERI.

Artiste: Germana D'Ary, Irma Grassi, Nanda Primavera, Linda Tamborini, Ebe Zampieri.

Prima ballerina: Etta Eden.

Maestra coreografa. Irma Grassi.

Generiche: Ida Aleozer, Luigia Bianchi, Angelina Bozza, Pina Maddalena, Alice Massenza, Bianca Montesano, Virginia Trezzi.

Artisti: Giulio D'Amico, Ugo di Rocco, Guido Garavaglia, Osmino Maddalena, Andrea Moratti, Renzo Mori, Guido Riccioli.

Generici: Mario Bongiovanni, Diomede Flaunini, Secon Maurel Arti Alvaro, Ubaldo Gargano, Archideo Martini, Umberto Prot.

Maestri Direttori e Concertatori: Luigi Fagiolari, Enrico Montesano.

Maestra sostituta del Coro: Gina Garavaglia.

Direttore scenotecnico: Guido Garavaglia.

Suggeritore: Amos Bongiovanni.

Segretario: Riccardo Suchentruck

Compagnia Operette SAN MARCO; (proprietà P. P. Mello e C.); Diretta da PIER PAOLO MELLO.

Artiste: Bassini Carla, De Grazj Ida, Fabbri Lea, Fiorini Maria, Funghi Maria, Grimaldi Tina, Lopiero Gemma, Renèe Jeannette, Torelli Cesarina, Zacchi Adriana.

16 Generiche del Coro.

Artisti: Boni Rinaldo, Can Fernando, Canova Carlo, Carrara Giovanni, Corsi Lino, De Beaumont Ettore, Mello Pier Paolo, Pelani Pietro, Parsi Oreste, Torelli Angelo.

6 Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore. Armando Torelli.

Amministratore: Aldo Foresti.

Compagnia di Opere Comiche, Operette e Fèeries SIMET; (Società Italiana Musica e Teatro); Diretta da RICCARDO MASUCCI.

Artiste: Maria Stellina, Giulia Bassi, Flora Gerra, Olga Carini, Alberta Rafaelli, Zaira Teheran, Alba De Rubeis, Tina Paolucci, Amelia Sorbi, Enrica Moreno.

Artisti: Riccardo Masucci, Francesco Greggio, Francesco Fortezza, Luigi Merazzi, Antonio De Rubeis, Giuseppe Angelini, Edoardo Pancrazy, Amilcare Ferrara.

18 Generici del Coro, 8 Ballerine, 12 Generici del Coro.

Maestro Concertatore e Direttore d'orchestra: Ezio Virgili.

Altro maestro: Alberto Cavarra.

Amministratore: Cesare Damma.

Segretario Amministrativo Edoardo Pancrazy.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia d'operette diretta da GAETANO TANI

Artiste: Elsa Boschi, Amalia Tani, Annita Colibri, Anna Vittone, Aida Tavoni, Lia Sartori, Molteni Maria, Panzecchi Colomba,

Canterini Adele, Grandi Paolina, Baretti Emilia, Cassinelli Erminia.

8 Generiche del coro 6 Ballerine.

Artisti: Enrico Fantini, Gaetano Tani, Giulio Greni, Antonio Amato, Ivo Ferrari, Carlo Montanari, Tavoni Armando, Molteni Enrico, Baldi Francesco, Calandrelli Domenico, Panzecchi Urbano, Tavoni Antonio.

8 Generici del Coro.

Maestri Direttori e Concertatori: Allegra Salvatore, Floriani Ugo.

Amministratore Rappresentante: U. Marino.

Rammendatore: Montefusco Giovanni.

Direttore di scena: Molteni Enrico.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia di Operette VANNUTELLI N. 1; diretta e gestita da ENRICO PANCANI.

Artiste: Italia Dal Lago, Wanda Fede, Ada Gianni, Maria Gioana, May Nepote, Dora Theor, Ida Zamperli.

Generiche: Nella Aliprandi, Pina Pepi, Ester Porati.

18 Generiche del Coro.

Artisti: Enrico Borghese, Libero Costa, Guido Checchi, Armando Gianni, Giuseppe Lombardi, Valeriano Ravinelli, Lorenzo Porati.

Generici: Giuseppe Corrias, Giovanni Gandosio.

10 Generici del Coro.

Maestro Direttore e Concertatore: Pietro Sassoli.

Maestro sostituto: Luigi Argelli.

Amministratore: Guido Gianni.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

Compagnia di Opere Comiche e Operette VANNUTELLI PANCANI N. 3; Direttore artistico ENRICO PANCANI.

Artiste: Ilia Di Marzio, Dirce Marella, Lina D'Albert, Mirella D'Amaranto, Giulia Pasi, Corinna Romanelli.

Generiche: Enrica Moreno, Jolanda Cremasco.

16 Generiche del Coro, 6 Ballerine.

Artisti: Giuseppe Di Renato, Emilio Jani, Gino Gianni, Italo Marchesi Gravina, Alfredo Romanelli, Luigi Capelli.

Generici: Guido Grossi, Remo Mineo, Luigi Rogato.

10 Generici del Coro.

Maestro Concertatore e Direttore d'orchestra: Giuseppe Canepa.

Altro Direttore: L. Curatolo.

Amministratore: Alessio Gobbi.

Segretario: L. Capelli.

Macchinista: V. Boschi.

Attrezzista ed Elettricista: L. Orsi.

Direttore di scena: G. Maggi.

Sarte: L. Orsi, Giuseppina Garis.

La Compagnia si è scolta durante l'anno.

Compagnia Italiana di Operette di proprietà e diretta dal Cav. ETTORE VITALE.

Artiste: Tina Aleardi, Carla Genami, Bianca Cuffia, Tina Garofalo, Adele Martinez, Ida Mazzoleni, Nolita Nardini, Carla Spinelli, Cesira Tarantino.

Prima ballerina: Marguerite Lorand.

Generiche: I. Amendola, E. Favi, M. Favi, L. Leti.

20 Generiche del Coro, 8 Ballerine.

Artisti: Federico Amendola, Roberto Durot, Gaspare Favi, Arturo Gallo, Santello Grassi, Giuseppe Mattioli, Roberto Nardini, Renato Romignoli, Alberto Tarantino.

Generici: E. Bernagozzi, L. Gottardi, R. Guenzi, A. Scarponi.

10 Generici del Coro.

Maestri direttori e Concertatori: Carlo Cuffia, Raffaello Ristori.

Maestro Coreografo: Renzo Artiglia.

Amministratore: Pietro Mariani.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

RIVISTE.

Compagnia Italiana per la Rivista ROTA-DONATI; Diretta da CARLO ROTA.

Artiste: Donati Maria, Gea Giglio, Elvira Calabresi, Lena Castilla, Gemma Franchetti, Lina Liani, Adriana Padovani, Ines Canevari, Sara Medini, Carrara Gina, Dotti Tina, Ciazza Enrica, Minotti Edvige, Maggi Erminia, Lina Colombo, Rina Rivetti, Cremonesi Anita, Gamberini Jole, Mazza Ebe, Clara Lollini, Emma Sacchi, Eva Rampini.

12 lavoratrici della danza.

Artisti: Carlo Rota, Medini Lino, Gigi Ferrari, Campanini Giuseppe, Stella Emilio, Vitali Carlo, Passoni Bruno, Gino Frassi, Tonta Ermete.

Maestro Direttore e Concertatore: Momo Rossi.

Amministrazione: Mario Ferrarese.

Compagnia Italiana di Riviste, proprietà N. TORDINI; Direzione artistica: A. CRUICCHI - Cav. S. MANTERO.

Artiste: Linda Williams, Ada Vera, Rita Orsini, Lina Gatteri.

12 Generiche.

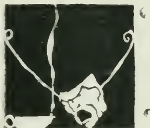
Artisti: Cav. Stefano Mantero, Cruicchi Alfredo, Barioli Angelo, Villani Eugenio, Bairo Nunzio, Ghirotti Edgardo, Pariset Luigi, Cozza Antonio, D'Ovidio Nino, Giuseppe Martini, Mario Avanzi.

Maestro Direttore e Concertatore. Ugo Lacchini.

Segretario amministrativo: Cesare Cruicchi.

La Compagnia si è sciolta durante l'anno.

NOTA. — La divisione in serie, e la disposizione dei cenni biografici degli Artisti di Operette, da pag. 411 a 426 furono determinate da occasionali circostanze di compilazione.





il teatro di varietà

In un quadro generale del teatro merita una menzione anche il teatro di varietà, che ha in Italia una nobiltà d'origine — la canzonetta napoletana — e una gloria artistica non trascurabili. Esso ha dato artisti di prim'ordine e taluni di fama mondiale. Ricordiamo in questo primo cenno il Fregoli, inventore di un genere curioso con la fusione del trasformismo e della canzonetta, e il più recente creatore del teatro di varietà comico-musicale, il Viviani.

Ricorderemo nei volumi seguenti a questo, artisti veramente notevoli, come il Maldacea, il Pasquariello, il Villani, il Bambi, il Molinari, il Castagna, il Gabrè, lo Spadaro, il Petrolini, i Trombetta, il Cantalamessa, e canzonettiste rinomate come la Faraone, la Donnarumma, Maria Campi, Pina Ciotti, e artisti come la Fougez, i Faraboni, ecc.

LEOPOLDO FREGOLI.

Nel teatro di varietà, Leopoldo Fregoli rappresentò per lunghi anni e rappresenta tuttora, nonostante i numerosi imitatori che pur tuttavia non raggiungono la sua perfezione nell'arte di trasformarsi, un'eccezione.

E' noto ch'egli cominciò a prodursi in pubblico come macchiettista, e ricordo di averlo udito molti anni fa — troppi ahimè — cantare le più svariate canzonette, tra cui mi rimase per molto tempo impressa nella mente quella intitolata: *Pozzo fa 'o prevete?*

Una delle maggiori prerogative di questo artista geniale, capace di riunire in sè tutti gli elementi per costituire uno spettacolo di tre ore — conzonettista... d'ambo i sessi, ventriloquo, prestidigitatore, musicante eccentrico, trasformista — è l'eterna giovinezza.

Quanti anni ha Fregoli? Il conto è un po' difficile a farsi perchè agli attori di teatro come alle belle donne, è indiscreto chiedere l'età, tanto più che si può essere certi che tanto gli uni che le altre non vi diranno il vero.

Leopoldo Fregoli è nato dunque, secondo sua confessione... molti anni fa. Ma è assai meno vecchio di quanto la maggior parte del pubblico suppone. Gli ha nociuto, in questo, l'essere divenuto popolare troppo presto. Infatti la sua notorietà rimonta, se non proprio ai tempi dei Faraoni, a quelli delle nostre prime fortune... o sfortune africane.

Fu appunto quand'egli era soldato in Africa che scoperse in sè stesso quelle doti che dovevano fare di lui uno degli artisti più originali e più compiuti del Caffè-Concerto.

Facendo quindi un calcolo così a occhio e croce, si può stabilire con una certa ap-

In estimazione che Leopoldo Fregoli debba avere qualcosa come una cinquantina d'anni. E la meraviglia che può suscitare questa constatazione è superata da quella d'vederlo ancora conservare la vivacità, l'elasticità, la freschezza dei suoi vent'anni.

Molti credono che per mantenersi così — il Mago — come lo chiamano i suoi ammiratori — debba osservare un regime speciale di vita. Niente di tutto ciò. Fregoli — sono sempre sue confessioni — dorme pochissimo, mangia poco, beve discretamente, fuma molto e lavora moltissimo. Ed è instancabile.

Ma come fa a star sempre in moto dal momento che entra in iscena fino al termine dello spettacolo, senza stancarsi mai?

Ebbene, Fregoli ha i suoi segreti, naturalmente Egli fa dei turni di riposo fra le varie sue membra. Se balla è la voce che riposa. Quando canta riposano le gambe e così via di seguito. In quanto alle trasformazioni, il segreto consiste sopratutto nella voce. L'abilità sta nel sapere conservare dietro le quinte, mentre cambia abito, la voce che aveva sul palcoscenico e di mutarla improvvisamente quando vi ritorna. A proposito della voce Fregoli ha confessato che per cantare in falsetto ha bisogno di vedersi vestito da donna, altrimenti non ci riesce.

Le incarnazioni fregoliane sono infinite: a volerle enumerare tutte ci vorrebbe uno spazio che non ci è concesso. Del resto, chi non le conosce? I suoi personaggi sono popolari, non solo in Italia, ma nelle più lontane città del mondo intero. Fregoli conta ammiratori a Parigi come a Buenos Aires, e le sue trasformazioni, quasi istantanee mandano ancora in visibilio tutti i pubblici. Il trasformismo è per Fregoli una seconda natura. In omaggio a questa sua passione egli ha già preparato l'epigrafe che dovrà essere scolpita sulla sua tomba.

Dice: Qui Leopoldo Fregoli compie l'ultima sua trasformazione.

RAFFAELE VIVIANI.

Raffaele Viviani occupa, nel quadro generale dell'attività teatrale italiana, un posto a parte, essendo attore ed autore (poeta e musicista) delle produzioni ch'egli presenta al pubblico. Si consenta dunque anche a noi di classificare in una casella speciale lui e il suo teatro, che sta fra la commedia e l'operetta.

Tutti sanno che il Viviani è giunto alla sua attuale forma artistica dopo avere per vari anni calcato le scene del teatro di varietà, dove, creando un quantità di tipi comici e tragici — chè il talento dell'artista è duttile e multiforme e con eguale evidenza



riproduce figure che muovono al riso e al pianto — aveva superato anche i più applauditi macchiettisti. Raggiunta l'eccellenza in quell'arte, gli parve di poter fare qualche cosa di più, di poter integrare, cioè quelle sue isolate creazioni con altri elementi che formassero intorno ai suoi tipi delle intere scene, brani di vita svolgentisi negli ambienti noti o men noti di Napoli. Riunì allora intorno a sè molti elementi, quasi tutti nuovi al teatro, ma che per la scena avevano notevoli attitudini, li plasmò, li amalgamò li diresse facendo loro eseguire una serie di quadretti di genere, comici o sentimentali talvolta un tantino drammatici, racchiuden

ti in un'adeguata cornice, sullo sfondo partenopeo, allegro e luminoso, una folla d'individui nei quali, com'ebbe a dire Stanislao Manca «il segno caricaturale, usato con sapiente misura, non sopraffà mai, nè sforma la linea di dolente umanità nella quale il senso esatto del reale doveva contenere le sue figurazioni».

La preoccupazione maggiore di Raffaele Viviani, nello scrivere i suoi bozzetti, non è la vicenda o l'intreccio, più o meno attraenti o complicati, ma la riproduzione di un dato ambiente, napoletano, s'intende, dove, nella trama di una lievissima favola, sfilano tipi e caratteri, schizzi e caricature di personaggi più vari e più umani, dallo *Scugnizzo* al *Cocchiere*, dall'*ubbriaco* al *Suonatore di chitarra*, dal *Craparo* al *Pescatore*.

L'autore ama invece di presentarci un pezzo di paese, un cantuccio di città, l'interno di un caffè notturno, un angolo di strada, pochi metri di suolo all'Immacolatella, dove si svolgono, non una, ma dieci piccole trame di vita vissuta da una innumerevole varietà di personaggi, tutti fissati con pochi tratti sicuri. Il teatro di Raffaele Viviani non è circoscritto alle vicende di un Tizio purchessia, protagonista, ma è la vita di Napoli tutta che si svolge nei suoi multiformi aspetti e di cui è protagonista una piccola folla che l'autore ritrae sempre dal vero. Sono nati così *O vico* che è il primo lavoro del genere del Viviani, e più tardi *A notte*, *Santa Lucia nuova*, *A porta Capuana*, *'A marina 'e Surriento*, *O spusarizio*, *Musica 'a ferrovia*, *Ncopp 'o campo*, *O Bavero 'e Sant'Antonio*, *Fora a' loggia*, *Borgo S. Antonio*, *Eden teatro*, *Toledo 'e notte*, *Nterra 'a Mmaculatella*, *Piazza Municipio*, *La Bohème di Viviani*, *Scugnizzo*, *A festa 'e Piedigrotta*, *O caffè 'e notte e ghiuorno*, *Caserta-Benevento-Foggia*, *A Montevergine*, ed un'altra trentina di lavori fino a *Campagna napulitana*.

Altri due concetti guidano il Viviani nella preparazione dei suoi bozzetti. La riproduzione esatta dell'ambiente prima di tutto, e poi — preoccupazione d'indole più elevata — la ferma volontà di bandire dalle sue scene le più brutte manifestazioni di certi ambienti che — pur comuni a tutto il resto del mondo — per il cattivo vezzo di portarle sul palcoscenico, sembra siano un triste privilegio delle nostre provincie meridionali. Viviani ha quindi cacciato dal suo teatro i *camorristi* e le gesta della malavita e se, qualche volta, ha fatto ricorso ad un tipo di *guappo* o di *picciotto* ne ha ritratto un così esilarante grottesco da mettere in caricatura, non solo il suo personaggio, ma anche tutti coloro che credono che a Napoli non si possa vivere se non sotto le misteriose e sanguinose leggi dell'«annurata società» e sotto l'impero del coltello.

Insomma il teatro di Raffaele Viviani è un teatro sano, onesto e divertente. E per il geniale autore ciò deve essere di gran vanto, specialmente se si pensa alle aspre difficoltà che egli ha dovuto superare per giun-



gere alla meta vagheggiata durante lunghi anni.

Non è infatti un mistero per nessuno come siano stati penosi i primi passi di questo attore autore che ha forgiato la sua arte nel contatto di tutte le tristezze delle

più avvilenti miserie, ma anche di tutte le gioie più pure della vita.

Figlio di un impresario teatrale, Viviani, nato a Castellamare di Stabia il 10 gennaio 1888, cominciò a *lavorare* a cinque anni per aiutare la famiglia. Lasciamo a lui la parola per descrivere i primi dolorosi inizi della sua carriera.

« Nel 1893 — scrive Viviani per *Gli Annali del Teatro* » — cominciai a cantare canzonette in un teatrino di marionette presso Porta S. Gennaro a Napoli, indossando abiti da marionette aggiustati da mia madre. Paga 50 centesimi al giorno. (fame!) fino al 1905. Nel 1906 debuttai al teatro « La Fenice », importante teatro di varietà di Napoli a lire 15 serali. Già cominciavo a scrivermi un repertorio ed a tracciarmi un genere. Nello stesso anno feci il primo viaggio in Alta Italia, durante l'esposizione di Milano. Guadagnavo dieci lire per sera (Successo e... fame!) Passai più tardi a Trieste, al concerto « Le gatte » dove continuai a guadagnare 10 lire serali (Successo e... fame!) Andai poi a Genova, all' « Alcazar », a Torino, ad Alessandria, nell'Emilia, a Roma, vivacchiando alla meglio. Ritornai finalmente a Napoli e mi produssi all'Eden. Fu qui il principio dell'ascensione nel teatro di varietà, dove giunsi a guadagnare 100.000 lire all'anno.

« Il 28 dicembre 1917 formai la compagnia con la quale debuttai al teatro Umberto di Napoli. »

Il sogno perseguito per tanti anni si era avverato.

Ora Viviani possiede una cospicua fortuna, una bella villa a Posillipo, è commendatore, sposo e padre felice. Il bambinello che aveva cominciato a cantare canzonette negli stabilimenti balneari della spiaggia partenopea, per portare pochi soldi alla madre vedova, è oggi uno dei valori più espressivi del teatro napoletano, proprietario di una Compagnia composta con intendimenti speciali, formata da ottimi elementi che riconoscono in lui il proprio maestro.

v. r.

ECROLOGIO del 1921.

In una casa di salute di S. Ilario Ligure, muore

PRIMO CUTTICA

che negli ultimi anni fu uno dei più applauditi artisti del teatro di Varietà, canzonettista comico e macchiettista di vero



PRIMO CUTTICA

valore. Egli aveva creato l'amena figura del *Soldato Bidoni*. Cuttica era nato a Genova nel 1876, ma da molti anni abitava a Roma.

AVVERTENZA.

Per la necessità di non prolungare all'infinito questo già abbondante volume, rinviamo ad un altro la trattazione delle Parti: VI. Le scene e i costumi; VII. La Coreografia; VIII. La vita economica nel Teatro; X. L'Arte muta.

Pubblichiamo soltanto una nota **ancora** incompleta sulla critica giornalistica nel 1921.

VOLUME SECONDO

PARTE NONA

LA CRITICA

NEL

1921

-LA CRITICA-



Nel 1921 vi furono numerose polemiche nella critica drammatica italiana.

Oltre le molteplici e varie manifestazioni intorno alla crisi del Teatro, alla Tassa erariale, al Concorso governativo per le Compagnie, sono notevoli una polemica di Lucio D'Ambra su *L'Epoca* di Roma (novembre), intorno al singolare fenomeno di cronaca teatrale, noto col nome di « *sciacallismo* ». Un'altra polemica nelle stesse colonne (dicembre) fu sostenuta da Marco Praga, contro quasi tutti i critici romani sul tema dei caratteri, del valore della « Commedia borghese ». Interessantissimi in proposito gli articoli di tutti gli interlocutori, apparsi nei giornali romani.

ANCONA — *L'Ordine*, per la critica teatrale — Michelli avv. cav. Guido (1883), avvocato, fondatore della Associazione di cultura « Amici della musica » di cui è Presidente.

BERGAMO — *L'Eco di Bergamo* — Gavazzeni Giuseppe (1884), avvocato. Ha studiato musica.

BOLOGNA — *Avvenire d'Italia*, per la critica drammatica — Gherardo Gherardi (1891) giornalista. Autore delle seguenti opere: *I passeggeri di Caronte*, novelle — *Nè mosche nè zanzare*, fantasie.

Il Resto del Carlino, per la critica musicale, maestro Filippo Balilla Pratella, noto compositore: per la critica drammatica Dott. Antonio Cervi, giornalista; per 35 anni critico drammatico al *Carlino*. Autore delle opere seguenti: *Minareti*, *Stefano Jacini*, *La Papirografia*, *Antonio Papadopoli*, *Irma Gramatica*, *Tre artisti*, *Senza maschera* e opuscoli vari sul teatro.

— *Il piccolo Faust*, giornale teatrale.

BRESCIA — *Il Cittadino*, — critica musicale e drammatica, Serena Giuseppe (1883), pubblicista-redattore ordinario del *Cittadino di Brescia*. Autore delle seguenti opere drammatiche: *Solo la morte!*, dramma in tre atti; *L'altra nobiltà*, commedia in tre atti; *La signorina di Villa Dolce*, commedia brillante in tre atti; *I due nonni*, scene natalizie in un atto; *Le nozze del signor Fulgenzio*, commedia in tre atti.

— *La sentinella bresciana*.

— *La Provincia di Brescia*.

CAGLIARI — *Risveglio dell'Isola*, critica musicale e drammatica — Nino Alberti (1876), maestro di musica. Autore delle seguenti opere: *Un sogno*, dramma lirico in 3 atti su libretto di Raffa Garzia rappresentato al « Civico » di Cagliari; *Barbogia*, « scene sarde », versi e musica suoi, rappresentate all'*Adriano* di Roma; *Myrtilla*, un atto, su libretto di Andrea D'Angeli, rappresentato al *Margherita* di Cagliari; e *Ra riangelo Flore*, melodramma in tre atti, versi e musica suoi.

In preparazione: *La Cristiana*, dramma lirico in 4 atti; *Re Candaulo*, 4 atti; *San Marco* (Venezia), 3 atti; *Cagliostro*, tre atti. An

tore, inoltre, di molta musica sacra, musica da camera, per canto ecc.

CASERTA — *Stampa Nuova*, per la critica d'arte in genere — Antonio De Magistris, giornalista (dottore in legge). Autore delle opere: *Nel turbine*, (romanzo); *La vendetta di una donna*, (romanzo); *Il mezzogiorno nel presente, nell'avvenire; Conferenze varie.*

CATANIA — *La Rassegna* — Giuseppe Leonardi, (1897), pubblicista. Autore delle seguenti opere letterarie: *Icaro, I miei chiarori, Nostro sudario.* — Teatrali: *Passiflora, L'usignolo sul cipresso.*

Corriere di Sicilia (gia « Corriere di Catania »), critica drammatica musicale — Filippo Marchese, pubblicista. Autore di opere diverse, in lingua e in dialetto siciliano.

Giornale dell'Isola, per la critica musicale e drammatica — Gioacchino Di Stefano, (1886), funzionario presso la Banca Italiana di Sconto. Autore delle seguenti opere: *Galatea*, poema lirico per la musica di A. Savasta in collaborazione con G. Villaroel; *Uno studio su Vincenzo Bellini; Un esame polemico dell'opera di Claudio Debussy. Tutti i santi 'n casa mia!*, commedia siciliana; ed altri lavori d'interesse bancario.

La voce dell'arte, teatrale illustrato, settimanale — Rag. S. Scuto.

CATANZARO — *Folchetto* — Tommaso de Rosa (1862), pubblicista. Autore delle seguenti opere: *Passioni funeste*, dramma in 3 atti; *False apparenze*, commedia in 3 atti; *Angoscia d'anime*, scene intime in un atto; *Sigarette?... Mancano!...*, scherzo comico; *La signora per bene!*, operetta in 3 atti, musica del maestro Riccardo Caucci; *L'albergo della donna nuda*, operetta in 3 atti, musica del maestro Nicola Costa: *Finis!...*, rivista in due atti, musica del maestro Emanuele Calì. Oltre alle predette opere, il De Rosa ha scritto e fatte musicare una quantità di canzoni per teatri di varietà, fra le quali: *L'Inno a Cirene*, ed *A Trieste!*

COSENZA — *Giornale di Calabria* — Rag. Francesco Spadafora di Gaetano, redattore teatrale. (1891), Segretario della Camera di Commercio. Autore di articoli vari di critica teatrale (specie drammatica).

CUNEO — *Corriere Subalpino* — Non si occupa di critica teatrale.

FERRARA — *La Provincia di Ferrara*, per la critica musicale — Arnoldo Forniti (1900), redattore capo del giornale.

FIRENZE — *La Nazione*, critica musicale — Ildebrando Pizzetti. Critica drammatica Ferdinando Paolieri, autore e romanziere Giulio Bucciolini, autore.

Nuovo giornale, critica musicale: ? ? critica drammatica: Cesare Levi, pubblicista.

Marzocco — Adolfo Orvieto, per la drammatica; Carlo Cordara, per la musica.

Lo Staffile, illustrato teatrale — Leopoldo De Rada.

Vivono a Firenze: Arnaldo Bonaventura critico musicale, e bibliotecario dell'Istituto musicale; Ferdinando Tirinnanzi, autore già critico, insegnante.

GENOVA — *Caffaro* — Per la drammatica Mario Maria Martini, autore; per la musica, Antonio Ellena.

Secolo XIX — Per la musica e la drammatica Carlo Panseri.

Il Cittadino — Alfredo Rota.

Corriere mercantile — Aroldo Stagno; Corrado Marchi.

Lavoro — Per la drammatica. Tullio Carpi; Angelo Re per la musica.

Il piccolo — Angelo Luigi Fiorita, redattore drammatico e musicale (1895), giornalista. Autore delle seguenti opere: *Le labbra arrossate dal minio, Il fascino del sì e del no*, novelle.

La Gazzetta di Genova.

LIVORNO — *Il Telegrafo* e la *Gazzetta livornese* — Critico musicale e drammatico Gino Chelazzi, (1868), pubblicista. Autore delle seguenti opere: *L'amore del re, La quaresima di Peppino, L'amante segreto, La fiera degli uccelli*, ecc. (lavori teatrali). — *Nel sogno e nella vita, Abbasso l'amore!* (novelle).

MILANO — *Corriere della Sera* — Renato Simoni, per la critica drammatica; Gaetano Cesari, per la musica; Vincenzo Bucci per la critica d'arte e per le cronache drammatiche; Arnaldo Fraccaroli per le note mondane d'eccezione.

Il Secolo — Per la musica, Giacomo Orefice; per la drammatica, Marco Ramperti.

Avanti! — Per la musica e la drammatica, Ettore Albini.

La Sera — Giulio Mario Ciampelli per la musica; Mario Ferrigni, per la drammatica; Umberto Romanelli per le cronache di teatro.

La Perseveranza — Eligio Possenti, per la drammatica; per la musica, A. Nappi, poi Ugo D'Albertis.

L'Italia — Giuseppe Molteni per la drammatica; Castoldi per la musica.

Il Popolo d'Italia — Gino Rocca, per la drammatica; Alceo Toni per la lirica.

Il Sole — Carlo e Angelo Fiattini, per la lirica e la drammatica.

La Gazzetta della Sera — Ugo Bitetti, direttore.

Il Corriere di Milano — per la lirica, Egisto Tromben, direttore; collaboratore, Ugo Navarra.

Giornale degli Artisti — Oreste Noto.

La Rivista Melodrammatica — Carlo Delliers.

L'arte drammatica — Enrico Polese-Santarnecchi.

L'Argante — Guido Gittardi.

Le Quinte del Teatro di prosa — Luigi Bevacqua-Lombardo.

L'Illustrazione Italiana — per la musica Carlo Gatti; per la drammatica, Marco Praga, (*emmepi*): le sue *cronache teatrali* interessantissime, sono anno per anno raccolte in volume dalla Casa Treves.

La Gazzetta dei Teatri — Carlo d'Ormeville.

La Rivista d'Italia.

Vive a Milano, Innocenzo Cappa.

NAPOLI — *Giornale della Sera*, per la critica musicale e drammatica — Gino Doria, (1888), critico teatrale del *Giornale d'Italia* di Buenos-Ayres e del *Corriere Italiano* di Rio de Janeiro dal 1910 al 1918. Dal 1919 critico musicale e drammatico del *Giornale della Sera di Napoli*. Oltre a pubblicazioni di carattere puramente erudito e bibliografico: *Vincenzio Moreno*, saggio (Napoli, Pierro, 1908); *Sul teatro erotico francese del secolo XVIII*, studi (Buenos Ayres, tip. del *Giornale d'Italia*, 1911), ha scritto: *L'ultima avventura di Don Chisciotte*, commedia in 3 atti.

La Libertà — Consiglio Rispoli, critico musicale e drammatico 1870), avvocato e pubblicista. Autore delle seguenti opere: *Vita pratica del Teatro* R. Bemporad e Figlio, Firenze 1904); Direttore della *Ribalta*; autore di varie monografie sui i *Teatri d'Italia*, il *Teatro Drammatico Italiano*; il *Teatro Melodrammatico in Italia*; *Nel Regno dell'Operetta*; il *Teatro Dialettale in Italia*: il *Ballo a Teatro* ecc., tutte in pubblicazioni dell'ed. Bemporad (Firenze).

Rinnovamento — per la Critica drammatica, Pasquale Barba Gaglione (1880), pubblicista. Autore delle seguenti opere: *Dulcis Amor Patriae* (versi); *Echi de l'anima* (versi); *Versi ribelli*; *L'adultera venefica*, dramma in 5 atti.

POLA — *L'azione* — Romano Drioli, (1891), giornalista, (capo redattore), critico teatrale.

ROMA — *Avanti!*, per la critica teatrale lirica e drammatica, Italo Toscani (1886), pubblicista. Autore di vari volumi.

L'Azione — Ferruccio Rubbiani, per la critica drammatica.

L'Epoca — Per la lirica, Tomaso Smith e Giorgio Barini; per la drammatica, Lucio D'Ambra.

Giornale d'Italia — Critica drammatica, Eugenio Checchi; critica musicale, N. Incagliati e Guido Ruberti, (1885), avvocato e giornalista. Autore delle seguenti opere: *Il teatro contemporaneo in Europa*, 1921, Cappelli ed. Bologna, II vol. di 1000 pag. in 16º; *L'Italia nei secoli*, (1920) idem, pag. 150; *Le fiaccole*, (liriche) 1915, Roux e Viarengo; *Le evocazioni*, (liriche), 1909, Casa ed. Naz. ecc. — Opere drammatiche: *Le protettrici*, (rapp. nel 1913); *Quando suona la Diana.*

L'Idea Nazionale — Per la drammatica, Silvio d'Amico, segretario al Sottosegretariato per le Belle Arti.

Il Messaggero — Critica drammatica, Giuseppe Meoni.

Il Mondo — (uscito nel 1922); Adriano Tilgher.

L'Italie — Giacinto Cottini, (1888), dottore in legge e giornalista. Autore delle seguenti opere: *Nemesi*, 1 atto; *Quel che amor vuole*, un atto; *Le due castità*, 3 atti, rappresentati rispettivamente la prima volta dalla Compagnia Sainati (1909) del « Teatro per tutti » di Roma (1913); dalla Drammatica Compagnia del « Teatro Argentina » (1915).

L'Osservatore Romano — Gaspare Frontini, critico musicale; critico drammatico è il comm. prof. Giuseppe Fornari.

Il Paese — G. C. Viola per la drammatica.

Il Tempo — Critica drammatica, Adriano

Tilgher (fino all'ottobre 1921), poi Vincenzo Tieri.

Il Popolo Romano — Ugo Falena per la drammatica (fino al gennaio 1921).

La Tribuna — Critica musicale, Alberto Gasco, Augusto De Angelis; drammatica, Fausto Maria Martini, poeta commediografo, e Mario Corsi.

REGGIO CALABRIA — *Corriere di Calabria* — Cav. uff. avv. Luigi Aliquò Lenzi, (1878), direttore della Biblioteca comunale. Autore delle seguenti opere: *Gli scrittori calabresi*, (dizionario bibliografico); *Gli epigrammi satirici di Diego Vitrioli; La Calabria nella «Divina Commedia»; Gli austriaci e la Calabria del regno di Napoli; Ibico Reggino* (con i frammenti); *Nel II anniversario di guerra; Natale di profughi; Giacomo Leopardi e l'anima tedesca; Dove si parla la nostra parola; Giovanni Pascoli e il suo poeta; Pro-infantia; Tutti per la Patria!; La poesia della fata Morgana; Dante e la Calabria.*

REGGIO EMILIA — *Giornale di Reggio* — critica musicale e drammatica, cav. uff. rag. Gino Bedeschi, (1884), pubblicista.

SPEZIA — *Il Tirreno* — per la critica teatrale, avv. cav. Giulio Gandi, (1889), giornalista, professionista, redattore-capo del *Tirreno*. Autore dell'operetta: *Les larmes d'amour*, un atto in francese.

TORINO — *Il momento* — Critica di prosa, On. Saverio Fino, pubblicista (deputato al Parlamento). Autore delle seguenti opere: *Villa d'olivi* (con Gigi Michelotti); *La medaja del pastor* e *Le giuraie*, commedie dialettali. Libretti d'opera: *Il Battista, Noemi e Ruth, Debora, Campane a gloria*, con musica del fratello maestro Giocondo Fino.

Per la critica di musica, Filippo Brusa, (1878). Autore di un'opera inedita: *Enoc Arden*, dal testo omonimo di Tennyson, libretto di Ernesto Ragazzoni.

Onorato Castellino, nato a Torino, quarant'anni fa, professore e vice-critico teatrale al *Momento*. Autore di: *Le prime faville*, 3 atti, rappresentato a Verona, il 15 gennaio 1905 dalla Compagnia di Clara Della Guardia; *I più forti*, 1 atto, al «Carignano» di Torino, da Ferravilla, il 1908; *L'erbò dla Cocagna; Le prime splùe; Le favarosche* (dialettali), al «Rossini» di Torino; *Il portafoglio*, 3 atti; *Le vie della giustizia*, 3 atti.

L'Ordine Nuovo — per la critica d'arte musicale, maestro Croce Carlo Emanuele, (1891), giornalista, direttore-proprietario del periodico settimanale «*La riforma musicale*» dal 1911 al 1915; critico d'arte dal 1919 al 1920 dell'*Avanti!*, ediz. piemontese, poi all'*Ordine Nuovo*, dal gennaio 1921.

La Stampa — Luigi Michelotti, critica drammatica, giornalista; Andrea Della Corte critica musicale, (1883), giornalista.

La Fiamma — per la critica drammatica, Guglielmo Polizzio di Sorrentino, (1894), impiegato Ferrovie Stato. Autore delle seguenti opere: *Verso la Romania; Rimembranze di una madre.*

TRIESTE — *La Nazione* — M. Bogheri, per la lirica e Silvio Benco per la drammatica.

— *L'Era Nuova* — Manzutto, per la lirica.

VENEZIA — *La Gazzetta di Venezia* — Gino Damerini, autore, per la lirica e la drammatica.

VERONA — *L'Adige* — per la critica drammatica, Giuseppe Antonio Caregaro, (1902), impiegato bancario.

— *L'Arena* — Giovanni Cenzato, autore.

VICENZA — *La Provincia di Vicenza* — Alberto Mario Perbellini, (1888), giornalista-direttore della *Provincia di Vicenza*. Autore delle seguenti opere: *Verona in ballo*, rivista veronese, musica del maestro Bettagisio; *San Zen che ride*, rivista in collaborazione con «Fra Giocondo»; *Berichineide*, rivista vicentina; *Un goal*, commedia in tre atti; *Tera de Conquista*, commedia veneziana, in preparazione.

N B — Per la Critica a Napoli, Palermo, Roma, Torino, vedi anche il vol. I. pag. 313.

FINE.

INDICE GENERALE DELLE PERSONE

Abbreviazioni e indicazioni usate nell'Indice delle Persone

I. significa Vol. I (1901-1920), e **II**, Vol. II.

DT. si riferisce alla parte «Dante e il Teatro» del Vol. I.

M. rimanda a la «Musica e Lirica».

B. rinvia alla parte «Burattini e Marionette».

D. si riferisce alla «Drammatica», ed è seguito, per le notizie più importanti, dall'anno.

\+ significa la morte avvenuta nell'anno indicato.

N. indica che la notizia è contenuta nel Necrologio.

TP. significa «Teatro Piemontese»; e così: **TV.** veneziano; **TM.** milanese; **TB.** bolognese; **TF.** fiorentino; **TN.** napoletano; **TS.** siciliano; **TR.** romanesco; **TG.** genovese; **TSa.** sardo.

O. rimanda alla parte «Operette e Riviste», e **R.** in modo speciale alle Riviste

SC. rimanda alla parte «Scene e Costumi».

BR. ai «Balli russi» in «Coreografia» del Vol. I.

VET. alla Vita Economica del Teatro.

Cr. alla «Critica»; e **TL.** particolarmente al «Teatro nei libri».

AM. si riferisce alla parte «Arte Muta».

L'asterisco di seguito a un numero indica la notizia principale relativa alla persona.

TSM. Teatro Straniero, Musica.

TSD. Teatro Straniero, Drammatica.

TSOp. Teatro Straniero, Operetta.

Tutte le indicazioni in generale hanno lo stesso valore nei due volumi, di cui la partizione è uguale. Per la «Letteratura Musicale» compresa in questo volume da pag. 5 a 14, i nomi e le indicazioni non sono riportate nell'Indice.



INDICE GENERALE DELLE PERSONE

A

B

C

D (1)

---

(1) Contrariamente alla consuetudine bibliografica, includiamo nella lettera **D** i nomi composti con le particelle **da, de, di,** sole o articolate, e ciò per evitare le doppie segnature dei nomi così composti alla prima iniziale e all'iniziale della seconda parte.

F

G

H

M

P

R

S

T

Toninello Lina. I. D. 194; II. 379, 380.

U

V

W

X - Y

Z

